Maria Georgeta POPESCU
coordonator

Studii de muzicologie vol I

Editura pim

"Muzica este oglinda sufletului omenesc.
Ea porneşte din inimă şi se adresează inimilor".
George ENESCU

ISBN GENERAL: 978-973-716-524-4

ISBN VOL I

Maria Georgeta POPESCU
coordonator

Studii de muzicologie

Editura PIM
Iaşi – 2007

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

Studii de muzicologie / coord.: Maria Georgeta Popescu. - Iaşi : PIM, 2007-
vol.
ISBN 978-973-716-524-4
Vol. 1. - 2007. - Bibliogr . - Index. - ISBN 978-973-716-504-6

I. Popescu, Maria Georgeta (coord.)

78

EDITURA PIM
Soseaua Stefan cel Mare nr. 11 Iasi -700498
Tel. / fax: **0232-212740**
e-mail:editurapim@pimcopy.ro
www.pimcopy.ro

EDITURĂ ACREDITATĂ CNCSIS BUCUREŞTI
66/01.05.2006

ISBN 10: 973-716-504-7
ISBN 13: 978-973-716-504-6

CARL MARIA VON WEBER,
primul purtător de cuvânt al romantismului muzical

Prof. Claudia Alexa
Colegiul Național de Artă "O. Bancilă" Iași

Mentalitatea romantică se adună pe sine însăşi din anterioritatea ei, din largul epocilor, pentru a se proiecta în viitor, cu sau fară voia celor interesați, pe traiectoriile dinamicii psihice. În aparență, ea nu începe nimic ci continuă mai degrabă totul, prin libera opțiune, dar neapărat numai în legea ei. Şi totuşi urneşte lucrurile din loc, mai categoric şi mai exploziv în cele din urmă decât orice altă mişcare muzicală de idei sau oricare altă atitudine fundamentală față de destinele artei sunetelor. Mentalitatea romantică implică o aspirație nemăsurată către împlinire şi desăvârşire. Se încrustează în memoria artei nu atât ca acțiune, ci mai degrabă ca stare, ca dispoziție spirituală şi acordaj sufletesc. Perenitatea romantică presupune angrenarea la datele esențiale ale mentalității clasice; echilibrul clasic se cere mereu recucerit şi păstrat pe cât posibil.

Romantismul a adus în lumina conştiinței convingerea inexistenței unui capat de drum, argumentată prin criteriul primordial al perfectibilității pe de o parte, iar pe de alta, prin nevoia reformării şi redimensionării mesajului artistic, în cuprinsul genurilor şi speciilor muzicale constituite şi în bună parte istoricizate. De asemenea, acelaşi romantism s-a vazut din ce în ce mai împins pe panta progresului continuu în ceea ce priveşte structura şi funcționalitatea mijloacelor de expresie, efectele convergând inevitabil în direcția unor pierderi de echilibru, a unor relativizări şi suspendări gravitaționale.

Naşterea unei noi epoci în istoria culturii muzicale este o taină a artei, a gândirii şi a sensibilității omeneşti, în matca realității sociale în care acesta se întruchipează. Stingerea treptată a unei epoci este anevoie descriptibilă, deoarece ea continuă să persiste în ceea ce îi ia locul.

Romantismul primeşte în muzică înțelesuri mai putin proprii altor arte, deoarece el se naşte în apogeul clasicismului şi se ştie pe sine, de-a lungul dezvoltării sale până în înaltul romantismului târziu, prin definiție, clasic, oricât de mult s-ar fi îndepărtat în mod obiectiv de la un ideal clasic.

Înlăuntrul epocii romantice - căreia cu greu i se pot fixa limite precise - se petrece cel mai vast şi mai înflăcărat proces de ordonare a gândirii muzicale.

Prin extraordinarele cutremure pe care le-a produs, gândirea romantică a mutat multe lucruri din loc, conferindu-le însă noi cunținuturi de expresie şi noi aspecte de ordin formal, dar în acelaşi timp nu a distrus nimic din ceea ce era sortit să ramână.

Transformările operate în arhitectonica formei muzicale, şi în ordinea interioară a ciclului de mişcări, comprimarea discursului în forme miniaturale, de moment, ca şi extinderea desfăşurării unitar-tematice în construcții cu deschideri monumentale, acceptarea şi înmulțirea fantasticului şi a grotescului, a exoticului, şi a rapsodicului în piese sau suite de tablouri, toate acestea au facut imperios necesare o seamă de considerații pertinente, legate de natura imagisticii şi semnificației muzicale.

În înaltul lui, clasicismul vienez pune în evidență o gigantică erupție romantică care luminează tărâmuri muzicale în care va rodi arta celui ce va fi "Carl Maria von Weber".

Latura de poezie interioară şi lumea de fantezie din care s-a născut muzica lui Weber, primul artist romantic în toată puterea cuvântului, nu poate fi concepută fără contactul lui

permanent cu actualitatea vieții poporului german. De la începutul carierei, el s-a simțit aproape de poporul său, a compus lieduri care la rândul lor, au căpătat răspândirea unor adevărate cântece populare. Cu ciclul inspirat de Krner - o ilustrare artistică a mișcării patriotice - Weber devine bardul națiunii. El este primul purtator de cuvânt al romantismului muzical, pentru ca o dată cu el pătrunde în muzica spiritul poveştilor populare, cu amestecul lor de candoare, fantezie şi naturalețe şi pentru ca puterea sa descriptivă îl ajută să transpună în sonorități tot ceea ce concepe imaginația sa poetică.

Pentru romantici, Weber a fost cel care a dezlănțuit furtuna. Daca se poate spune despre o compoziție că a marcat începutul perioadei romantice în muzică, atunci este "Der Freischűtz". În această operă Weber a urmărit să creeze o operă națională germană, lovind direct în muzica italiană şi franceză, care cuceriseră teatrul liric. Opera este răspunsul direct al artistului care, suferind alături de poporul său în urma razboaielor napoleoniene, s-a alăturat mişcării patriotice de eliberare. Cu Freischűtz opera națională germană, al cărei început este legat de creația lui Mozart, a intrat în arena muzicii mondiale, aducând cu ea şi suflul romantismului. Un sentiment profound al naturii, o natură plină de poezie, însuflețeşte întreaga partitură. Weber a descoperit farmecul pădurilor întunecate ale Thuringiei, farmecul naivității populare şi al datinilor, farmecul ciocnirilor dintre bine şi rău, atunci când totul sfârşeşte în veselie, cu triumful omului.

Weber este un mare creator al muzicii evocatoare, care deschide perspectivele muzicii cu program. Freischűtz păstrează, din elementele tipice singspielului, dialogul vorbit. Noutatea operei constă în primul rând, în capacitatea de sugerare a orchestrei; pentru prima oară este folosit lait-motivul, care va avea o intensitate atât de mare în muzica romantică.

Weber este celebru şi pentru uverturile sale la Freischűtz "Euryanthe" şi "Oberon" lucrări simfonice de culoare romantică şi de un strălucit efect orchestral. Bazat pe melodiile principale ale operelor respective, uverturile sunt concepute ca rezumate ale dramelor. Ele nu redau însă narațiuni concentrate, ci atmosfera poveştilor şi trăiesc independent de spectacole, prin acea forță poetică şi sugestivă, caracteristică lui Weber.

Celelalte două opere, Euryanthe (1823), pe un libret în spirit medieval, de un romantism excesiv (aşa numitul "gen trubadur" foarte la modă în epoca romantică) şi Oberon (1826) - povestea a doi îndragostiți, care se caută unul pe calălalt în lume, înfruntând cu curaj toate piedicile – nu mai sunt, din punct de vedere dramatic, la fel de reuşite ca Freischűtz.

A existat formulată părerea că melodiile lui Weber nu sunt profunde, ca armonia că şi arhitectura lucrărilor sale este neinteresantă, dovedind o lipsa de stăpânire a mesteşugului componistic. Este ceva adevărat în toate acestea, dar geniul poetic a lui Weber rămâne incontestabil, ca şi influența sa asupra muzicii timpului.

El a fost un reprezentant tipic al romantismului, prin activitatea lui multilaterală de compozitor, pianist, dirijor şi excelent literat. Ca pianist–compozitor, însemnătatea lui Weber rămâne considerabilă mai puțin prin valoarea lucrărilor instrumentale, cât prin faptul că este, în proporții modeste, desigur, fondatorul stilului pianistic romantic.

În postura de compozitor pentru pian şi virtuoz al pianului, Weber personifică genial aspirațiile ce se găsesc în stare latentă la Clementi, Dussek, Hummel şi chiar primele lucrări ale lui Beethoven. Chiar dacă sub o talie aflată sub medie, avea degete lungi, permițându-i să acopere fără dificultăți un interval de duodecimă.

A fost unul dintre cei mai mari pianisti ai vremii sale. O mare parte din creația sa pianistică este muzica de mare virtuozitate, cu câteva idiosincrazii tehnice.

Fiind un pianist obişnuit cu turneele şi prezența publicului, a recurs şi la anumite elemente de efect, astfel că o mare parte din muzica lui pentru pian are mai mult strălucire decât substanță. Dar când lucrurile se pun cap la cap, aşa cum se întâmplă în "Koncertstűck", muzica se apropie de sublim.

Scrisă în 1821, piesa de concert op. 79 în fa minor, esta o lucrare de maturitate în care sunt înglobate elemente concertante instrumentale - pian – un instrument foarte iubit de Carl Maria von Weber.

Pe meandrele unor continuităţi istorice şi spirituale concrete, Weber reia într-o manieră nouă şi vădit personalizată tipul temei de concert "Koncertstűck" sau "Concertino", foarte preţuită la finele secolului al XVIII-lea care era întruchipată conform uzanţelor vremii fie printr-un concert, constituit dintr-o singură parte, situate undeva între uvertură şi fantezie, scris pentru un singur instrument, fie printr-o compoziţie mai amplă şi diversă ca gen, destinată interpretării concertante, deci fără acompaniament de orchestră.

Weber definitivează prin op. 79 forma liberă a tipului de concert care este acum de natură implicit programatică. Este o piesă oarecum autobiografică foarte concentrată, care se aseamănă foarte mult cu însăşi viaţa lui, o viaţă foarte scurtă, trăită la o intensitate romantică remarcabilă. Spun autobiografică pentru că ea corespunde din punct de vedere al construcţiei cu nişte etape foarte concentrate de elaborare muzicală, aidoma vieţii pe care a trăit-o.

Koncertstűck cunoaşte trei ramificaţii distincte: sub raport strict formal, piesa de concert se prezintă ca o construcţie aproximată marii forme de sonată într-o singură parte, sau ca o construcţie care contrage într-o singură parte mişcările aparente ciclului de sonată, sau o construcţie în forme libere cu diferite inserţii variaţionale în grupări clasice.

Conceptul clasic de formă muzicală (Introducere, Allegro, Andante, Rondo-finale) se modifică datorită schimbărilor care se produc în dimensiunile criteriilor de formă muzicală şi al mijloacelor de formă muzicală.

În acest proces larg cuprinzător de transformare structurală (prin depăşiri de echilibrări interioare şi prin înlănţuirea unor segmente asimetrice ca întindere şi importanţă care vor impune reechilibrări şi noi simetrizări) legile generale de formă muzicală clasica îşi păstrează un caracter mai degrabă orientativ.

Autorul dramatic prin excelenţă, care este Weber, pune în evidenţă şi totodată în perspectivă istorică acest proces în faze succesive, insistând asupra corespondenţei între natura discursului muzical şi scenariul literar dramatic.

Gândită ca o suită de episoade, piesa de concert ia în cele din urmă calea formei de rondo mare. Etalează două momente muzicale, având la bază o temă foarte cantabilă de o frumuseţe ieşită din comun şi în acelaşi timp tipică muzicii lui Weber, ştiut fiind faptul ca muzica lui mai întotdeauna cuprinde elemente cantabile împletite maiestrit cu elemente tehnice de virtuozitate.

Marele virtuoz al timpului se plângea tot timpul că mărimea neobişnuită a mâinilor îl obligă să întrebuinţeze în compoziţii anumite salturi pe care nici nu le-ar fi dorit.

În Koncertstűck îndrăzneala sa instrumentală încredinţează acorduri de decima şi undecima mâinii stângi, pasaje de octave în tempouri ridicate, glissando-uri, extensii neobişnuite la ambele mâini şi un stil instrumental care cere o deplasare continuă şi rapidă a mâinii de la un registru la altul al instrumentului. Desigur că asemenea procedee vom întâlni mai târziu şi la alţi compozitori, dar la vremea sa, pianistica lui Weber punea probleme noi.

Piesa de concert în fa minor, op 79, este cea mai importantă din operele pentru pian şi orchestră a lui Weber, rămânând până în zilele noastre.

Lucrarea prezintă trăsături ale romantismului. Sunt romantice preferinţa pentru noi mijloace romantice, utilizarea cromatismului şi a enarmoniei, folosirea acordului de septimă şi nonă, romantică fiind şi atracţia compozitorului pentru culoare, atât prin expresia armonică cât mai ales în instrumentare.

Tot de esenţă romantică mai sunt la el descoperirea posibilităţii de a introduce natura în muzică, realismul expresiei sale muzicale şi de o egală însemnătate este atitudinea sa

patriotică, afirmarea caracterului național al artei, care a facut din Weber cântărețul poporului sau.

Piesele pentru pian nu se grupează în mari cicluri solide, precum sonatele lui Beethoven sau Mozart, dar se dispersează în variațiuni, rondouri, poloneze, piese de dans, piese la patru mâini.

Chiar cele patru sonate pentru pian-prima în Do major op. 24 (1812), a doua în La bemol major, op. 39 (1816), a treia în re minor, op. 49 (1816) şi a patra în mi minor, op.70 (1822)- sunt remarcabile

Prima culme în creația pianistică o reprezinta "Marea Sonata" în Do major op. 24. Autorul ştia să dea acestei lucrări atâta variație şi diversitate că păstra totdeauna o anumită noutate, dezvăluind ascultătorului tot mai multe frumuseți, ce sălăşluiau adânc în intențiile creatorului.

Sonatele pentru pian, rareori percepute ca formând un ansamblu, sunt străbătute de claritatea şi simplitatea limbajului sunetelor, ce conferă muzicii un caracter popular.

Marea Poloneză op. 21 şi "Momento capricioso op. 12" oferă o noțiune despre virtuozitatea de pianist a lui Weber. Ambele indică evoluția muzicii pentru pian care ne va conduce mai târziu la Chopin şi Liszt.

În afară de Rondo brillante op. 62 şi de Pollaca brillante op.72, lucrarea care împreună cu op. „Freischutz", îl face până astăzi în cea mai mare măsură celebru şi care în domeniul ei a avut o acțiune care s-a perpetuat departe în viitor, până la Chopin, Schumann, Strauss, este vorba de Invitație la vals op. 65, lucrare strabătută de puternice elemente populare.

Concertul pentru pian nr. 2 în Mi bemol major, op. 32 a rămas remarcabil. El spunea despre acest concert: *"acesta este de altfel cel mai greu dar şi cel mai generos concert pentru pian care exista sub soare, asta e sigur"*. Trebuie să-i dăm dreptate. Concertul este condimentat cu dificultăți iar virtuozitatea deține preponderența.

Perfect stăpân al instrumentului, nestânjenit de dificultățile în execuție în elanurile cele mai îndrăznețe şi întotdeauna condus de concepția limpede a regulei, el izbutea să realizeze cele mai mari performanțe pe care arta pianistică reuşise să le producă până atunci.

Concertul pentru pian în Do major, op. 11, este străbătut de un anumit suflu militar, aceasta dovedind-o prima temă din partea întâi.

Partea a doua este străbătută de sonorități de proveniență pur romantică în final, care oferă virtuozității ceea ce i se cuvine, frapează de pe acum, cu nouă ani înante de "Invitație la vals", episoadele de vals, care indică de asemenea o trăsătură caracteristică creației lui Weber.

Manifestă o atracție accentuată pentru culoarea orchestrală şi pentru parafrazele după opere cu atât mai remarcabile cu cât scriitura pentru pian rămâne întotdeauna impecabilă. Din acest unghi, contrar lui Beethoven şi invers decât facea el în altă parte, Weber a fost un mare stilist. Deseori îşi punea imaginația în slujba unei expresii mai mult sau mai putin exotice: numeroase piese pentru pian având parfum spaniol, unguresc, polonez, rus, bohemian. Şi aici nu putem decât să admirăm siguranța mâinii, gustul perfect, împreună cu acele calități atât de tipice pentru cea mai convingatoare fațetă a lui Weber: bravura, strălucirea.

Debussy spunea despre Weber: "*Toti cei care au avut fericirea să-l fi auzit, descriu impresia pe care ți-o lăsa interpretarea sa, ca o euforie divină, care inalță pe om deasupra lui însăşi şi-l lăsa uimit de mareția propriului său suflet*".

Păcat că din aceste capodopere muzicale, foarte puține sunt astăzi cântate. Fie ca cele câteva indicații prezentate să contribuie la schimbarea acestei situații.

CONOTAȚII NEOCLASICE ÎN SONATINA PENTRU PIAN DE MAURICE RAVEL

Diana Beatrice Andron
Elev, cl. a XII-a
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă" Iași

Maurice Ravel a fost, prin natura sa temperamentală, prin viziune estetică şi stil creator, un veritabil "clasic contemporan", deşi el ne este cunoscut ca impresionist.

Limbajul său curent a fost virtuozitatea, prima sa năzuința, melodia, cele mai înalte țeluri, simplitatea şi naturaleţea de transmitere a mesajului său. În consecință, s-a opus în mod constant emfazei, convenționalismului şi cultului tiradelor retorice. A fost un „Stradivarius al finisajului" în exprimarea muzicală. A iubit profund caracterul şi coloritul muzical spaniol, folclorul, dansul, ironia, umorul şi sinceritatea. A fost un sclipitor matematician, în ceea ce priveşte tehnica de creație, dar a ştiut întotdeauna să îmbine poezia, sensibilitatea, vibrația iubirii de natură şi de om.

Maurice Ravel a recreat un clasicism care părea rămas demult dincolo de oceanul înspumegat al romantismului, a cucerit stabilitatea în mijlocul instabilității, a căpătat o nouă coerență în ciuda incoerenței din jur.

Într-un mediu de mare şi contradictorie risipă sonoră experimentală, Ravel a putut intui şi realiza integral o nouă economie înțeleaptă a creației, cu fiecare înfăptuire rezolvând o nouă problemă şi nescriind niciodată fără un gând animator, fără un țel distinct.

Lucrarea pe care o voi folosi pentru a argumenta existența unor elemente clasice în creația raveliană este ***Sonatina***. Creată în 1905, lucrarea pianistică se constituie în modelul absolut al sonatinei contemporane, o entitate, un moment exemplificator şi reprezentativ.

Sonatina *în fa diez minor* deschide probleme foarte interesante, încât "nu cred că este vreo exagerare în considerarea ei drept cea mai bună sonatină de până acum a secolului nostru."(Romeo Alexandrescu).

Desfăşurată pe planuri clare şi armonioase, într-o intimă legătură de continuitate, este pe cât de unitară în stilul său clasic şi în afirmarea unei logici personale de exprimare, pe atât de fermecătoare în surprize de melos şi de acorduri, în grație şi în ingeniozitate.

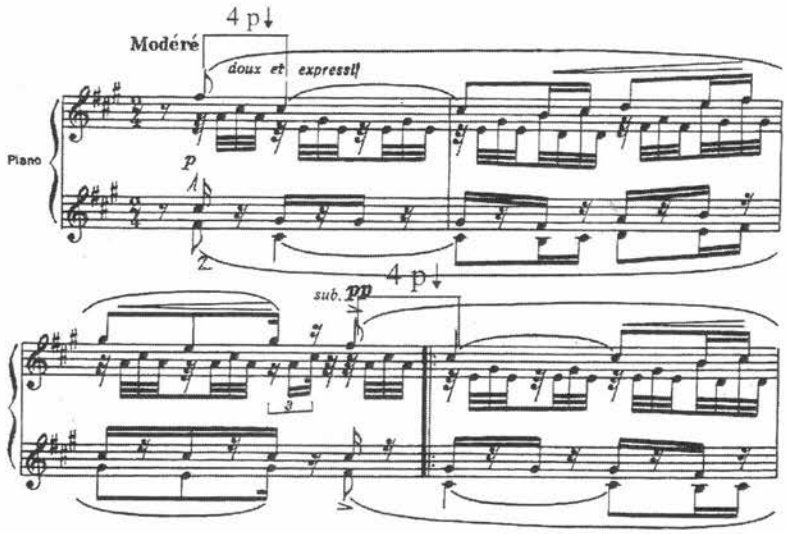
Lucrarea este alcătuită din trei părți: **p. I - *trés expresiff*, p. II – cu indicația *mişcare de menuet***, **p. III – *strepitoso***, dintre care mă voi referi la prima parte, pentru că are formă de *sonată* – obligatorie pentru compozitorii clasici, iubită de romantici şi reactualizată chiar şi de Maurice Ravel, compozitor impresionist.

Purtând indicația *trés expresiff* – ceea ce la măsuratul Ravel era echivalent cu un *molto appassionato* romantic –, partea I este un *Allegro* de sonată, simplu, dar autentic, cu EXPOZIȚIE, DEZVOLTARE, REEXPOZIȚIE şi CONCLUZIE, cu veritabile cadențe în conducerea frazelor.

Prima temă (I) are mişcări ritmice, pe care – fără principialismul de sistem al leitmotivului şi al tratării ciclice a expunerilor – le vom mai întâlni, fragmentar mai ales, în celelalte părți, presărate ca din întâmplare, în felurite sensuri şi amplasamente noi.

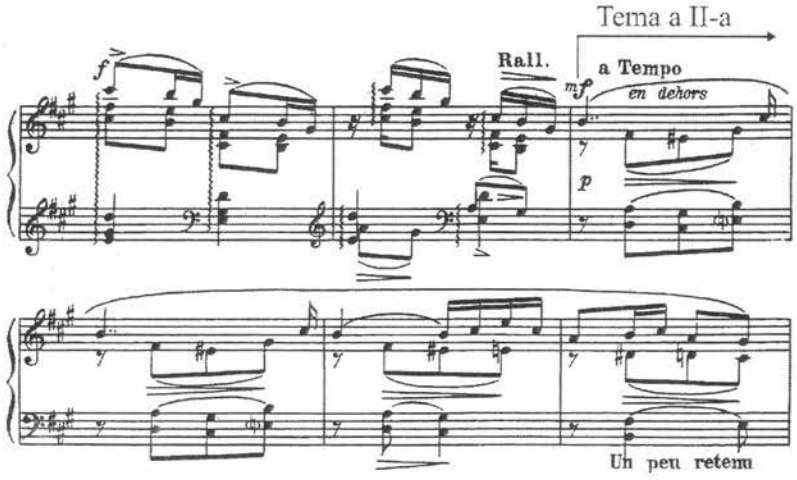
Tema I începe cu faimoasa "*cvartă coborâtoare*" (4p), adesea complicele farmecului ravelian uşor melancolic, ce se opreşte pe o scurtă respirație a pauzei de şaisprezecime şi apoi este reluată şi continuată până la capătul frazei.

Ex. 1 – M. Ravel – *Sonatina pentru pian*, p. I, tema I



Tema a II-a este concepută în *Do diez major* (tonalitatea dominantei) şi apoi modulată la omonima ei, *do diez minor*, întâlnindu-ne la sfârşit cu acel interval de cvartă perfectă coborâtoare, pe care îl regăsim atât la începutul cât şi la finalul expoziției, în tonalități diferite. Acest lucru conferă unitate expoziției, procedeul nemaifiind întâlnit în mod frecvent până la Ravel.

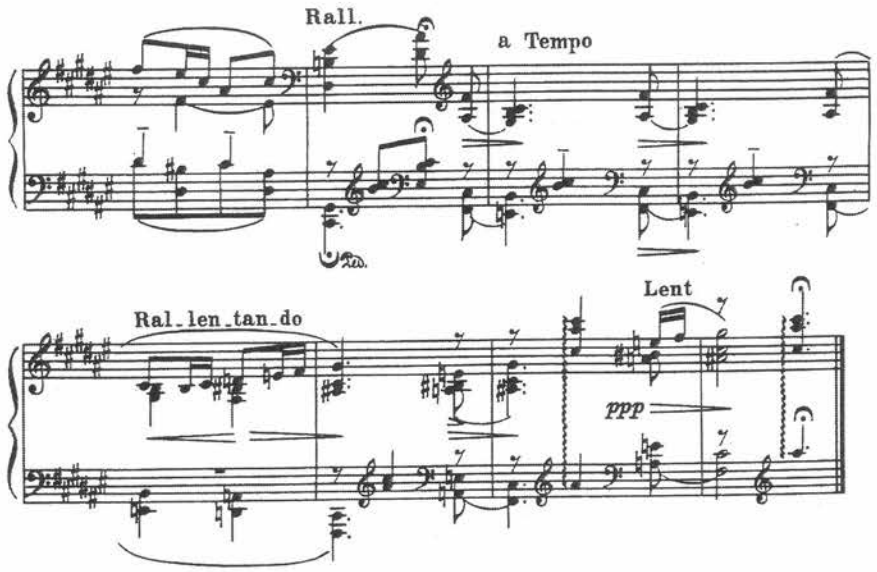
Ex. 2 – M. Ravel – *Sonatina pentru pian*, p. I, tema a II-a



Dezvoltarea, deşi operă de rară abilitate, este, mai ales, o prelucrare a temelor schițate în expoziție. Din punct de vedere armonic, dezvoltarea are un mers clasic (*si minor* – subdominantă, *mi minor* – subdominanta subdominantei şi apoi din nou *fa diez minor*). În *reexpoziție* sunt aduse identic cele două teme în tonalitatea de bază.

Coda readuce ca o amintire tema I, în nuanțe mici şi în tempouri din ce în ce mai lente, încheind forma de *sonată*.

Ex. 3 – M. Ravel – *Sonatina pentru pian*, p. I, Coda



Ravel creează o simetrie prin aducerea *cvartei perfecte coborâtoare* la începutul şi sfârşitul expoziției şi prin aducerea aceleaşi teme la începutul şi sfârşitul părții I, în aceeaşi tonalitate.

STRATEGIA ZONELOR MODALE ÎN *PRELUDIILE PENTRU PIAN* DE CLAUDE DEBUSSY

Diana Beatrice Andron
Anul II, Muzicologie
Clasa prof. univ. dr. Gheorghe Duțică

Paradoxal şi non-conformist, promotor al unei viziuni componistice inedite, Claude Debussy a fost preocupat în mod constant de instaurarea unui nou tip de **contrast**, diferit de cel consacrat în arealul fenomenologic evolutiv, clasico-romantic.

În acest context, abordarea pragmatică a raportului dintre **identitate** şi **diferență** i-a prilejuit descoperirea unor soluții originale, intens personalizate.

Studiul de față îşi propune investigarea sistematică, dar non-exhaustivă, a unui fenomen mai puțin cercetat: procesul avansării macrotemporale prin aportul strategiei de alternare şi (quasi-)opoziție a zonelor modale.

Preludiul *La fille aux cheveux de lin* (8 /I) se impune, din perspectiva globală a ciclului, prin **capacitatea generativă a pentatoniei**[1].

Faptul este deosebit de semnificativ prin oportunitatea strategică de metamorfozare inter-sistemică. Astfel, mutațiile interioare ale **picnonului** (principiu al **metabolei pentatonice** teoretizat de Constantin Brăiloiu[2]) vor modela trei straturi pentatonice anhemitonice, iar acțiunea **pienilor** va determina subtile adiționări heptacordice.

Grila transformațională inter-sistemică se prezintă astfel :

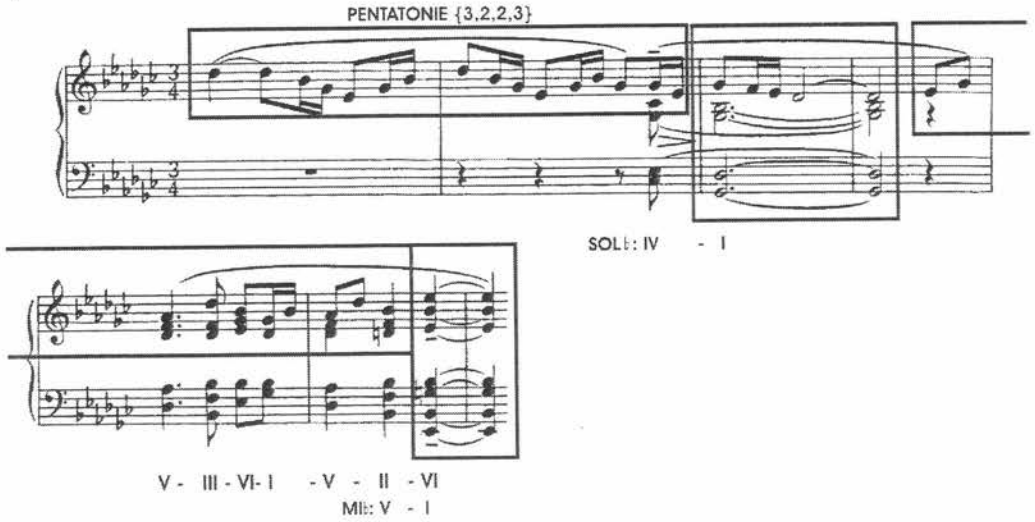
STRUCTURA I

MI bemol – SOL bemol – LA bemol – SI bemol – RE bemol

{3 2 2 3}

Ex. 1 – *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN* (8 /I)

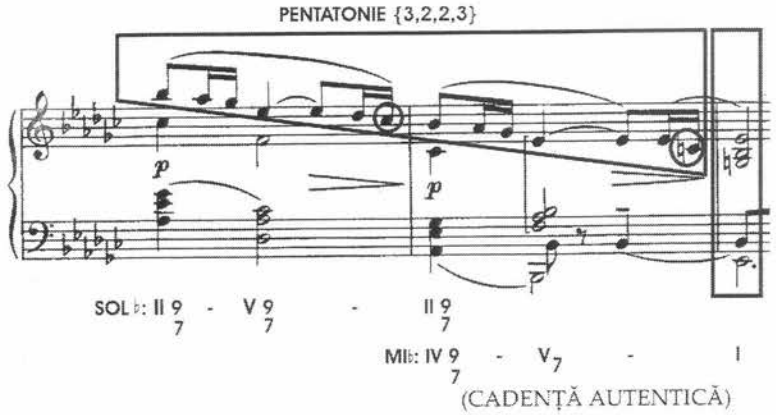
a) ms. 1-7



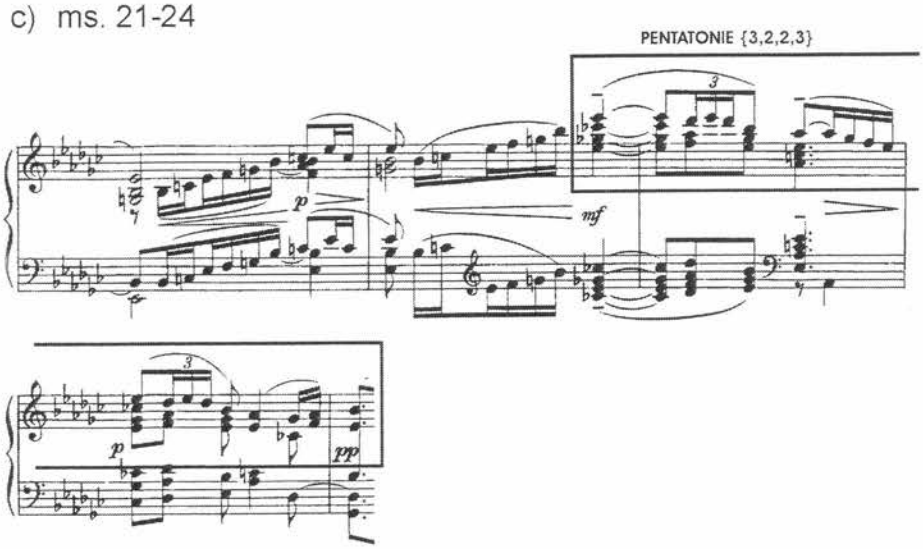
b) ms. 17-19

[1] *Cf.* Constantin Brăiloiu – *Pentatonismele la Debussy*, Opere, vol. I, București, Editura Muzicală, 1967, pp.401 – 454.

[2] *Cf.* Constantin Brăiloiu – *O problemă de tonalitate*, Opere, vol. I, *op. cit.*, pp.281 – 303.



c) ms. 21-24



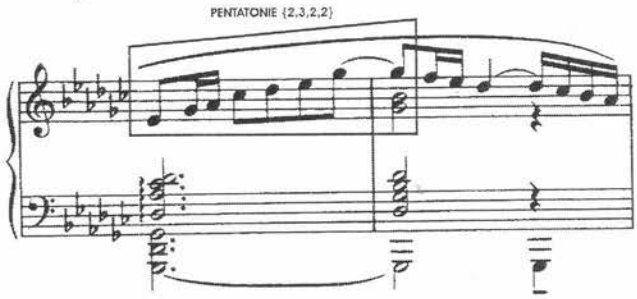
STRUCTURA II

SOL bemol – LA bemol – DO bemol – RE bemol – MI bemol

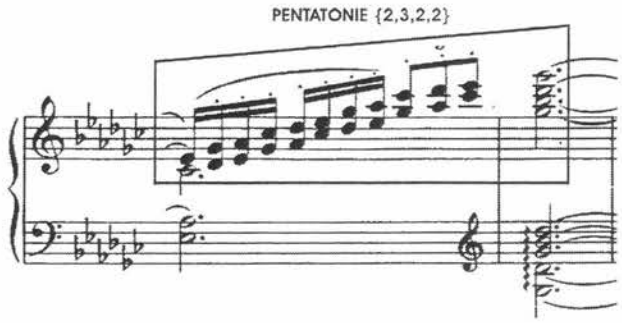
{2 3 2 2}

Ex. 2 – *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN* (8 /I)

a) ms.12-13



b) ms. 35-36

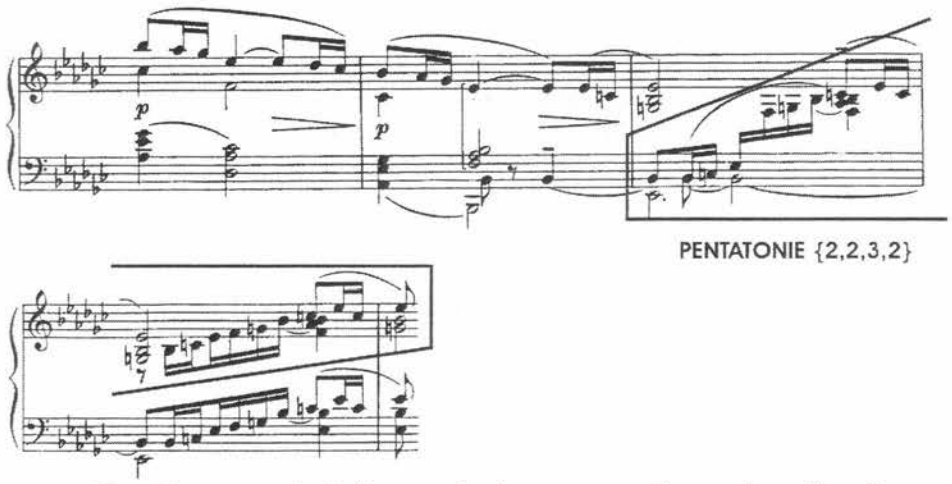


STRUCTURA III

MI bemol – FA – SOL becar – SI bemol – DO becar

{2 2 3 2}

Ex. 3 – *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN* (8 /I); ms. 19-21



Funcția completivă a pienilor va acționa în direcția extensiilor intermitente spre heptacordie, structurând, per ansamblu, o evoluție alternativă, cu următoarea configurație:

PENTATONIE : { 3, 2, 2, 3 }; ms. 8-9

HEPTACORDIE ms. 10-11

PENTATONIE : { 2, 3, 2, 2 }; ms. 12-13

HEPTACORDIE ms. 13-16

PENTATONIE : { 2, 2, 3, 2 }; ms. 17-20

Trebuie subliniat însă faptul că **extensia heptacordică**, datorită caracterului oscilant al pienilor, nu se impune ca micro-zonă autonomă, respectiva suprafață modală, dincolo de incidența temporală redusă, rămânând în sfera generativă a pentatoniei.

Deşi nu constituie principalul mobil al investigaţiei prezente, soluţiile armonice de tratare a pentatoniei pe care le adoptă Claude Debussy se detaşează ca **viziune autentică de abordare a modalului**.

Datorită **echiprobabilităţii** de fixare a centrului de referinţă pe oricare dintre cele cinci trepte componente, pentatonia se deschide virtual unei multitudini de opţiuni armonice. Insistând asupra „indeciziei funcţionale" a pentatoniei, Constantin Brăiloiu adopta un radicalism îndreptat primordial împotriva unor percepţii deformate de îndelungata carieră istorică a tonalităţii funcţionale major-minore[3].

În realitate, însă, pentatonia poate fi abordată şi în „cheie" quasi-tonală, mai precis, gravitaţională. Dovadă, principiul instaurării şi protejării strategice a unui **pol referenţial** – consecvent promovat de Claude Debussy în întreaga sa creaţie şi **recontextualizarea unor paradigme tonal-funcţionale**, prin scoaterea lor de sub incidenţa standardelor central-atracţioniste. „Raportat la sistemul sonor căruia îi este integrat şi la suprastructura concretă pe care o susţine, **polul** (**total diferit** de tonica funcţională, sistematic atracţionistă şi, prin aceasta, coercitivă) se impune ca **reper variabil** sub aspectul pregnanţei şi disponibilităţii referenţiale. Manifestându-se în triplă ipostază: de **sunet**, **interval** sau **acord** (avem în vedere aici şi unităţile morfologice ale diferitelor tipuri de ***ostinato***: figură, celulă, motiv), polul de referinţă se constituie, după caz, în **etalon real** sau **virtual** de raportare a materiei sonore", afirmă Gheorghe Duţică[4].

În preludiul pe care îl analizăm, polul de referinţă **sol bemol** se perpetuează la nivelul întregului ca pedală-bas, continuă sau intermitentă[5].

Care sunt, pe scurt, conotaţiile gravitaţionale de esenţă modal-armonică etalate de compozitor în acest preludiu?

În primul rând, o consecventă oscilaţie armonică între **sol bemol** (pol principal) şi **mi bemol** (pol secundar). Această **pendulare strategică** la terţă mică descendentă se edifică pe straturi pentatonice, integrate variabil (dar nu şi aleatoriu) fie dispozitivului modal – prin ponderea plagalului şi a tratamentului mixtural-armonic –, fie celui tonal-funcţional – prin dinamica dominant-autentică.

Astfel, circuitul armonic aferent pentatoniei de structura { 3, 2, 2, 3 } (ms. 5-7), dezvoltă catena:

SOL bemol V – III – VI – I – V – II$_{3\ becar}$ – VI$_{3\ becar}$

3↑ 5↑ 5↑

MI bemol V – I

în care nucleul plagal VI – I – V – II este finalizat, sub incidenţa inflexiunii modulatorii la **MI bemol**, prin cadenţă autentică V – I[6].

---

[3] Constantin Brăiloiu – *O problemă de tonalitate*, Opere, vol. I, *op. cit.*, pp. 286 – 287.

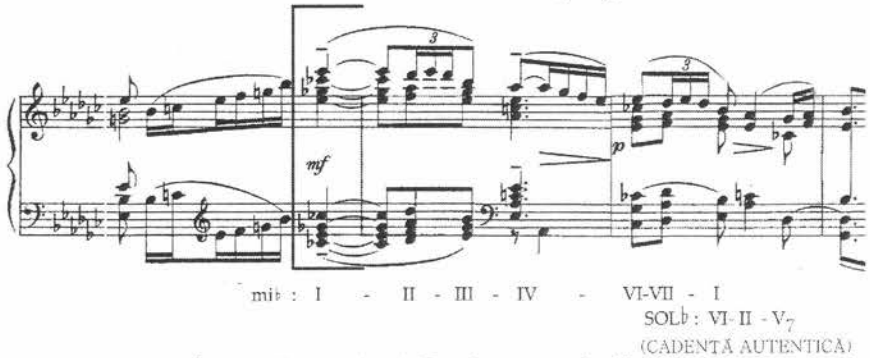
[4] *Cf.* Gheorghe Duţică - *Fenomenul polimodal în viziunea lui Olivier Messiaen*, Iaşi, Editura ARTES a Universităţii de Arte „George Enescu", 2003.

[5] Nu trebuie să inducă în eroare armura tonalităţii **Sol bemol** major. Metamorfoza structurilor pentatonice prezentată anterior convinge asupra identităţii ei modale. Mai mult, prezenţa lui **fa bemol** în concretul sonor sugerează disponibilitatea de exprimare integrală a structurii prin aportul armurii convenţionale.

[6] Acelaşi mediu modal-pentatonic va beneficia de o tratare mai laconică, dar aşezată pe principii cadenţial-finale similare: IV$_9$ – V$_7$ – I (ms. 17-19). Implicaţiile modalului se concretizează atât prin oscilaţia armonică II$_9$ – V$_9$ – II$_9$, cât şi prin tratarea mixturală cu aport parafonic al acordurilor de septimă şi nonă, scoase astfel de sub regimul determinismului tonal-funcţional. De altfel, oscilaţia armonică – parte integrantă a fenomenului general de duplicare structurală – se manifestă în acest preludiu şi prin balansul treptelor I ^{2bemol} – II$_2$ (cu septima în bas), finalizat prin cadenţa VI – V – I în **Sol bemol major** (ms. 8-9) sau pe armonie ţinută: I – II$_7$ în **Mi bemol major** (ms. 19-20).

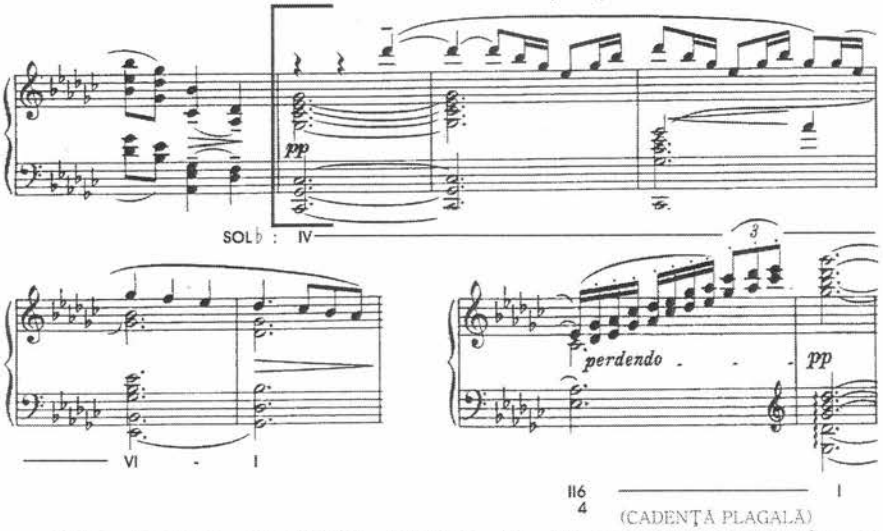
Replica pendulatorie la terță mică ascendentă, cu reversibilitatea traseului tonal **mi bemol – sol bemol**, vine odată cu integrarea substanței pentatonice într-un mediu armonic supus procesului de avansare prin **translație mixturală**, în baza simetriei scalare generate de conjuncția secundelor ascendente [7].

Ex. 4 – *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN* (8 /I); ms. 21-24



Așezarea întregii secțiuni finale a preludiului pe structuri armonice-pivot aflate în **relații plagale** de tipul IV – VI, VI – I, II – I, paralel cu reliefarea liniară a stratului pentatonic, dovedește voința de emancipare a modalului într-un spațiu sonor ancorat strategic în domeniul referinței gravitaționale.

Ex.5 – *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN* (8 /I); ms. 28-39



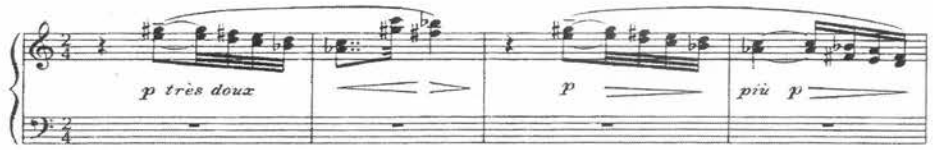
Prin recurs, preludiul *Voiles* (2 /I) se constituie în emblemă unică a suspensiei gravitaționale prin soluția extremă de edificare a zonei unimodale, exclusiv hexatonală[8].

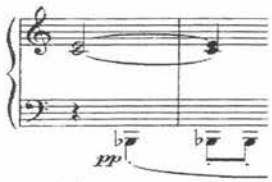
Ex. 6 – *VOILES* (2 /I); ms. 1-6

---

[7] După inversiunea modală **Mi bemol major – Mi bemol minor**, grila mixtural-armonică:
(**mi bemol**) I – II – III – IV/VI – VII – VIII
2 1 2 (3) 2 2
parcurge (cu o singură eliziune, treapta a V-a) spațiul tonalității **Mi bemol minor**, cedând, în favoarea retranziției spre **Sol bemol major** (vezi echivalența treptelor **Mi bemol I – Sol bemol VI**), printr-o cadență ce include în ponderea relațiilor autentice și funcția contradominantei: **Sol bemol major** VI – II 3becar – V7 – I.

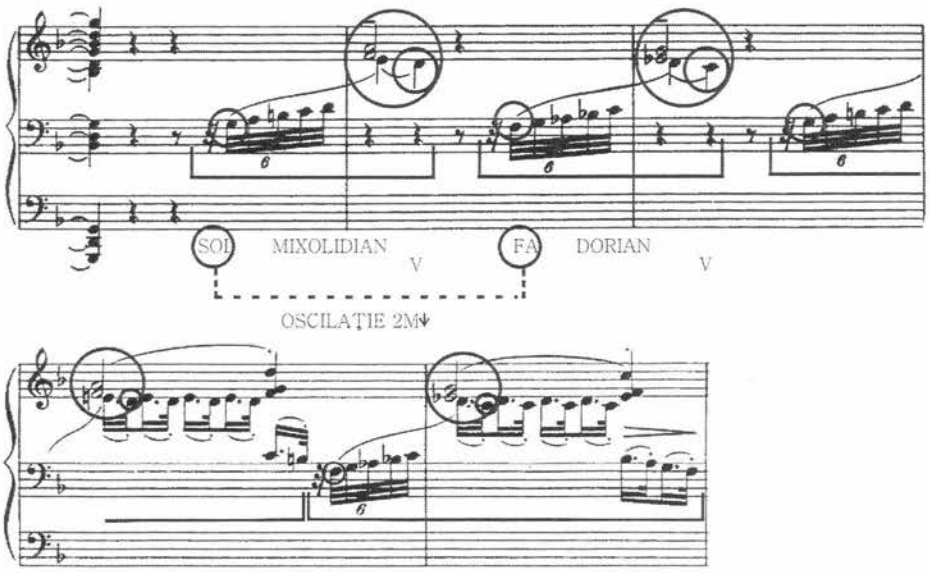
[8] Inserția efemeră a unui moment pentatonic (ms. 42-47) nu afectează cu nimic atmosfera generală, gestul fiind comparabil cu retorica deviației prin „cadență întreruptă".





Fenomenul oscilației armonice subordonează deseori procese legate de juxtapunerea unor micro-zone modale diferite. Este cazul, acestor **armonii de deplasare**, în fapt, reduplicări secvențiale a două tronsoane hexacordice – primul, **sol mixolidian**, al doilea, **fa dorian** – la interval de secundă mare descendentă.

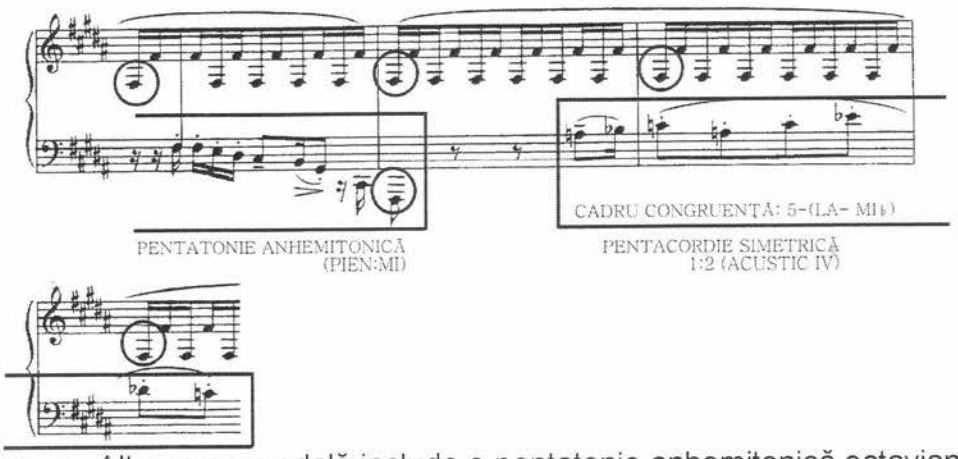
Ex. 7 – *HOMMAGE À S. PICKWICK ESQ.P.P.M.P.C.* (9 /II); ms. 26-30



Finalizarea cadențial-armonică a fiecărei expuneri scalare favorizează oscilația paralelă a acordurilor de pe treapta a V-a, trisonurile **re – fa – la** şi **do – mi bemol – sol** asigurând, complementar, integralitatea structurii heptacordice prin aportul treptei a VII-a: **fa** în **mixolidian** şi **mi bemol** în **dorian**.

Explorând în continuare stadiul microstructural, vom releva conjuncția eterogenă a două formațiuni modale pre-heptacordice care evoluează sub incidența polului de referință **fa diez**.

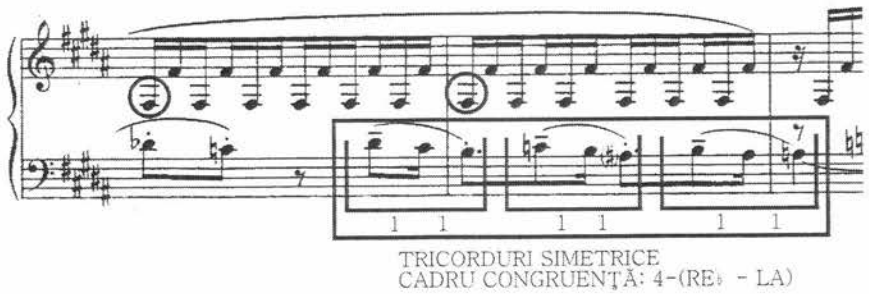
Ex. 8 - *LES COLLINES D'ANACAPRI (5 /I)*; ms. 23-26



Alternarea modală include o pentatonie anhemitonică octaviantă (**fa diez – re – do diez – si – sol diez – fa diez**, pien **mi**) focalizată pe **fa diez** si o pentacordie simetrică infraoctaviantă de raport 1:2 (**la – si bemol – do – re bemol – mi bemol**), tronson modal analog pentacordului acustic IV.

Este cu totul remarcabilă maniera în care Debussy exploatează antinomic diferențele structurale dintre cele două formațiuni, extrapolând oportunitatea hemitonică a modului simetric printr-o secvențare tricordică triplu-conjunctă, în spațiul tensionat al cvartei micşorate **re bemol – la becar**.

Ex. 9 – *LES COLLINES D'ANACAPRI* (5 /I); ms. 26-28



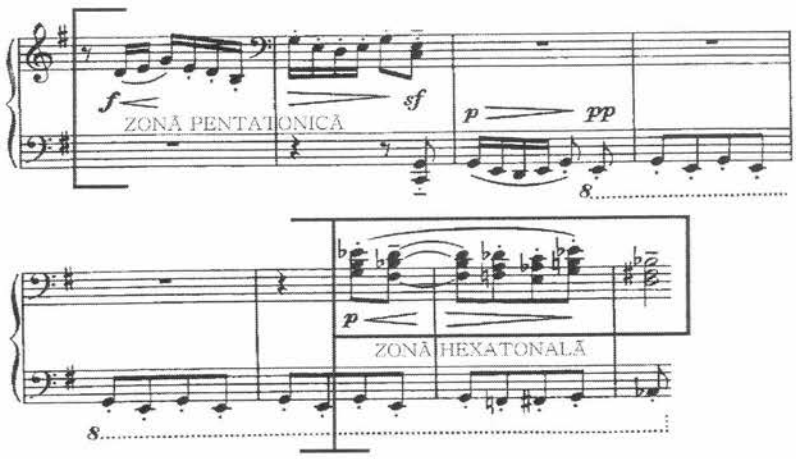
De altfel, spațiile de congruență diferite ale celor două structuri – **octava perfectă** (**fa diez – Fa diez1**) pentru pentatonie şi **cvinta micşorată** (**mi bemol – la becar**) pentru pentacordia simetrică – furnizează, prin ele însele, datele necesare opoziției inter-modale. Mai mult, în plan sintactic, infiltrația episodică a modului simetric vizează reproiectarea macrotemporală a principiului discontinuității prin „cadență întreruptă" despre care am amintit (vezi nota 8).

Acest tip de conexiune inter-modală se va radicaliza, însă, odată cu implicarea hexatonalului.

S-au emis diverse ipoteze cu privire la impactul şi consecințele acțiunii acestui sistem asupra limbajului debussyst: de la considerații estetice cu privire la „poetica vagului sonor" până la detectarea premizelor seriale derivate din **verticalizarea strictă a disponibilului modal**. În realitate, compozitorul a fost fascinat de simetria şi imponderabilitatea modului, pe care l-a investit cu valoare de **replică sistematică la adresa gravitaționalului** de orice factură.

În preludiul *Minstrels* (12 /I), mediul general pentatonic deține o mică enclavă hexatonală, efemeridă modală de natură să suspende temporar orice ancoră gravitațională.

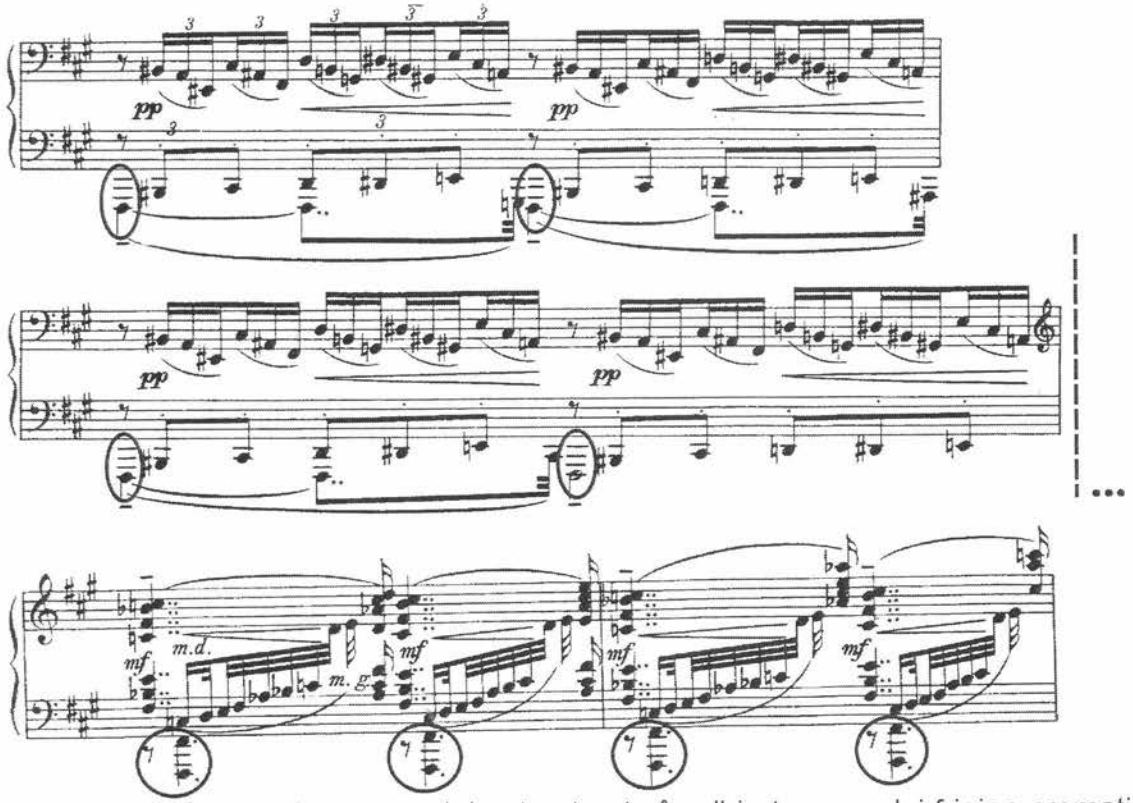
Ex. 10 – *MINSTRELS* (12 /I); ms. 32-44



Puritatea diatonică anhemitonică a pentatoniei, luminozitatea şi transparenţa conexiunilor armonice din sfera majorului tonal – model central al gândirii gravitaţionale, în opinia lui Terényi Ede[9] – sunt spontan neutralizate prin acţiunea mixturilor trisonice de terţe mari, expresie frustă a non-aderenţei la strategia modală globală.

În alte condiţii zona hexatonală aspiră la o **autonomie lărgită**, impunându-se prin anvergura configuraţiei şi fermitatea cadenţelor.

Ex. 11 – *CE QU'A VU LE VENT D'OUEST* (7 /I); ms. 15-16; 19-20



Succedând unei zone modale structurate în albia tronsonului frigian cromatic de substrat pentatonic (**fa diez – sol becar – la diez – do diez**),

[9] *Cf.* Terényi, Ede – *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001.

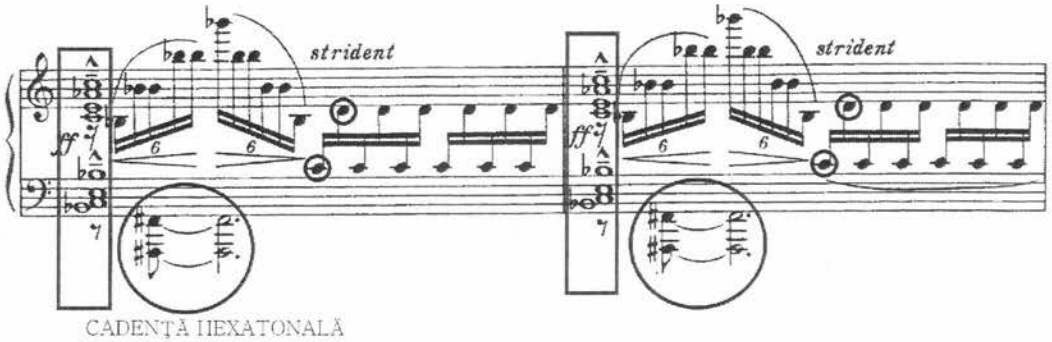
1 3 3

masa compactă a hexatonalului păstrează legături privilegiate cu două dintre straturile antecedent formulate: polul-pedală **fa diez** (constantă fundamentală a întregului preludiu) şi segmentul tematic incisiv, angrenat în mediul generativ al scării din tonuri întregi.

O atenție specială merită cadența armonică hexatonală (ms. 23-24), relevantă prin aplicarea principiului verticalizării exclusive a elementelor modului. Mai mult, distribuția complexului modal cunoaşte, în acelaşi preludiu (ms. 51-52), grupări simetrice de secunde mari în versiune pre-cluster care acoperă, prin conjuncție complementară, integralitatea modului.

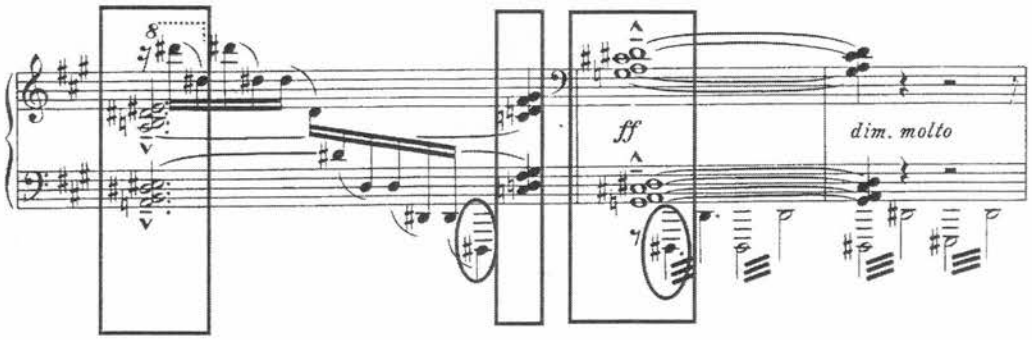
Ex. 12 – *CE QU'A VU LE VENT D'OUEST* (7 /I)

a) ms. 23-24



CADENȚĂ HEXATONALĂ

b) ms. 51-52



CADENȚĂ HEXATONALĂ

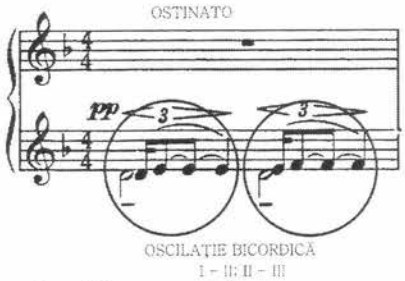
Sub incidența **mobilității treptelor** – fenomen generat de variabilitatea organică a materiei sonore şi nu prin deformările cromatice proprii stilului alterat, de filiație tonal-funcțională – se va dezvolta un mediu deschis **polimorfismului modal** şi **soluțiilor armonice polivalente**.

Preludiul *Des pas sur la neige* (6 /I) polarizează semantica modal-armonică a ciclului din perspectiva de edificare a **zonelor alternative** prin juxtapunerea structurilor **omonime**, cu **finală comună**. Sunt prefigurate aici elemente fundamentale cu privire la **conexiunea polivalent-armonică**, generalizată de Béla Bartók în creația sa şi argumente pertinente referitoare la capacitatea de **integrare macrosistemică** a structurilor modale de cardinal mic (în mulțimea de referință modulo 12), teoretizată şi aplicată de Anatol Vieru în a doua jumătate a secolului XX. De altfel, datorăm compozitorului român lansarea conceptului de **zonă modală**, dezvoltat în *Cartea modurilor*[10] cu referire directă la preludiile *Voiles* (2 /I) şi *Brouillards* (1 /II) de Claude Debussy.

[10] Anatol, Vieru – *Cartea modurilor*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, pp. 20-25

Tricordul hemitonic **re – mi – fa**, incipit monodic de bicorduri conjuncte (**re – mi**; **mi – fa**) se perpetuează reiterativ, ca strat invariabil, în toate registrele: grav, mediu, acut.

Ex. 13 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms. 1



În context general, această microstructură ostinato revendică segmentul constant al treptelor I, II, III, integrându-se unor ansambluri heptacordice variabile datorate oscilației treptelor V, VI, VII.

Ca şi în cazul pentatoniei generative din preludiul *La fille aux cheveux de lin* (8 /I), asistăm la o metamorfoză inter-sistemică, vizând **alternarea zonelor modale** (**heptacordice**) **cu finală comună**.

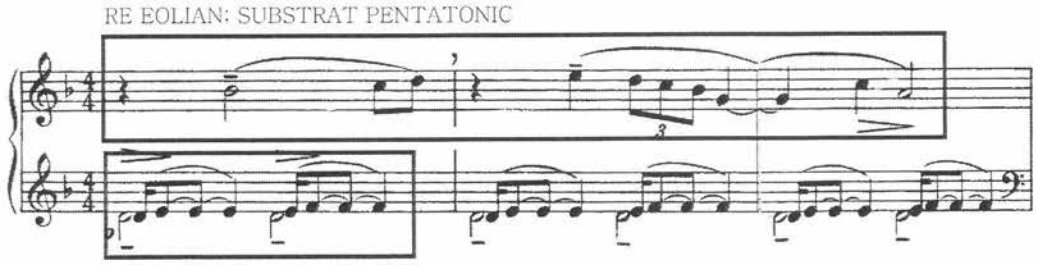
JUXTAPUNERE I (BIMODALISM SUCCESIV)

RE EOLIAN – RE DORIAN

ZONA MODALĂ 1: RE EOLIAN (ms. 2-4)

- Heptacordie diatonică de substrat pentatonic, exprimat liniar în discant şi confirmat prin cadența melodică specifică de terță descendentă la cvinta modului (**sol – do – la**).

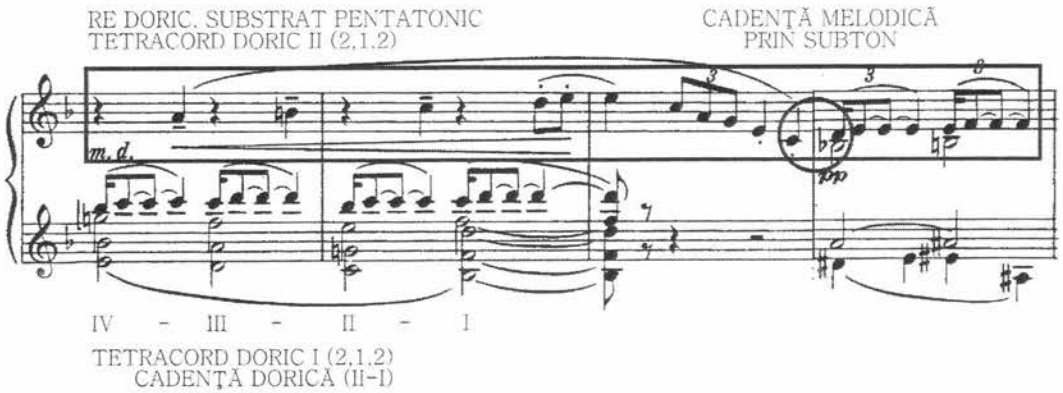
Ex. 14 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms.2-4



ZONA MODALĂ 2: RE DORIAN (ms. 5-7)

- Heptacordie diatonică (treapta a VI-a, **si becar**) de configurație similară, latent pentatonică, expusă liniar în discant şi confirmată prin formulă cadențială tipizată, ce include prezența subtonului (**do – la – sol – mi – do – re**).

Ex. 15 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms. 5-8



Debussy valorifică simetria palindromică (2, 1, 2) a celor două tetracorduri dorice, opunându-le în cadrul unei bistratificări simultan-divergente, pe fondul transferării formulei tricordice *ostinato* în registrul intermediar. În consecință, tetracordului I, cu evoluție recurentă, mixtural-armonică, în spațiul cadenței dorice: IV – III – II – I, i se opune tetracordul II, evidențiat în discant prin mişcare melodică ascendent-contratimpată: V – VI – VII – VIII.

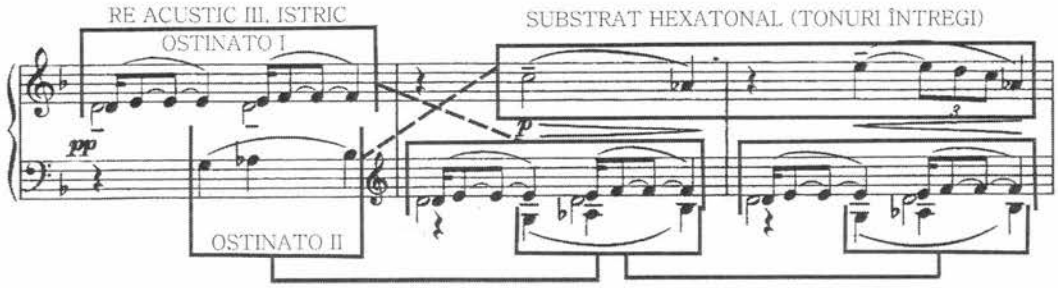
JUXTAPUNERE II (POLIMODALISM SUCCESIV)

RE ISTRIC (ACUSTIC III) – RE EOLIC – RE DORIC

ZONA MODALĂ 1: RE ISTRIC (ACUSTIC III) (ms. 16-18)

Dacă mobilitatea treptei a VI-a (**si bemol – si becar**) modela binomul eolian-dorian, intervenția lui **la bemol**, ca treaptă a V-a din spațiul eolicului originar, va genera **heptacordia acustică de tip III, istric**. Pe fondul unui dublu *ostinato*, care angajează în simultaneitate segmentul hexacordic al modului – prin conjuncția tricordului inițial **re – mi – fa** (treptele I, II,III) cu tricordul **sol – la bemol – si bemol** (treptele IV, V, VI) – Debussy aliniază un nou strat melodic de esență hexatonală (vezi absența semitonurilor şi contra-ponderea secundelor şi terțelor mari).

Ex. 16 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms.16-18

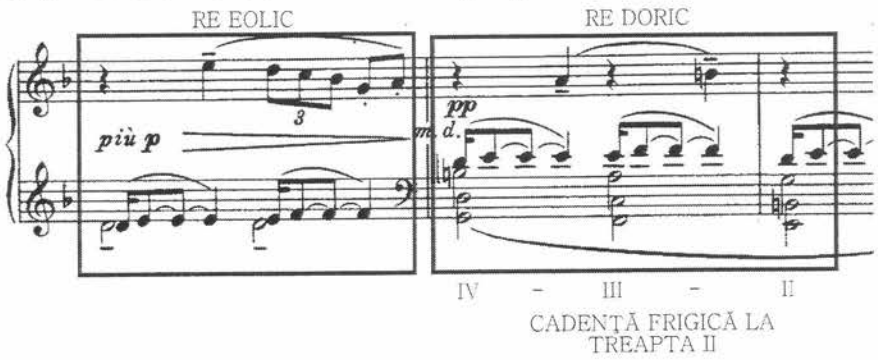


ZONELE MODALE 2-3: RE EOLIC – RE DORIC (ms. 19-21)

Accentuând mobilitatea şi instabilitatea zonelor modale omonime, Debussy va continua prin juxtapunerea laconică a două segmente din secțiunea expozitivă a preludiului, edificând o

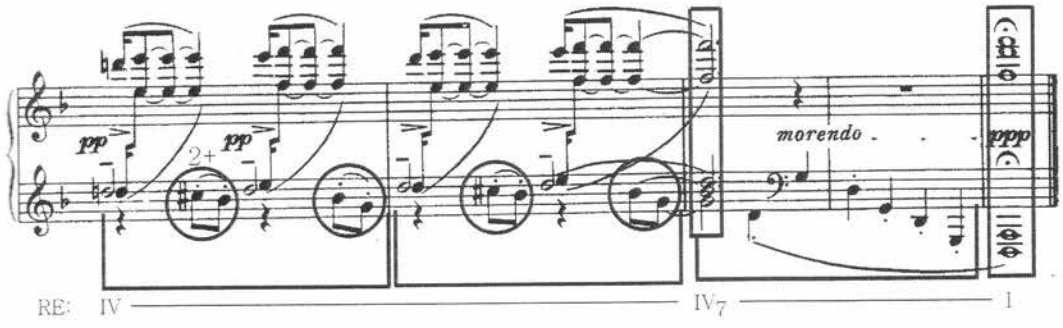
nouă relație de succesiune între eolian şi dorian, acesta din urmă având cadență frigică la treapta a II-a.

Ex. 17– *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms.19-21



Există, şi o **tendință de nuanțare cromatică** a modului. Astfel, cadența armonică finală, în relația plagală IV – I (ms. 34-36) este precedată de un segment polarizat pe structura subdominantei (**sol** minor) care, alături de tricordul *ostinato* proiectat în registrul acut al pianului, conține bicordul cromatic de secundă mărită **do diez – si bemol**.

Ex. 18 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms.32-36

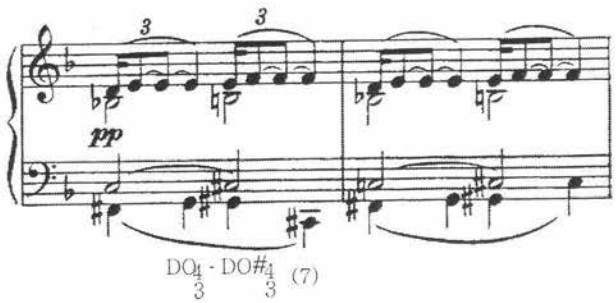


Afirmam anterior că preludiul *Des pas sur la neige* (6 /I) este deplin elocvent asupra promovării conceptului de **armonie polivalentă**. Pe lângă exemplele comentate, argumentele provin din sfera altor două evenimente sonore.

POLIVALENȚĂ ARMONICĂ I

- Integrarea bifuncțională a tricordului **re – mi – fa** în armoniile de deplasare generate prin oscilația cromatică a cvartsextacordurilor majore: **Do**6 – **Do** diez6
  4 4

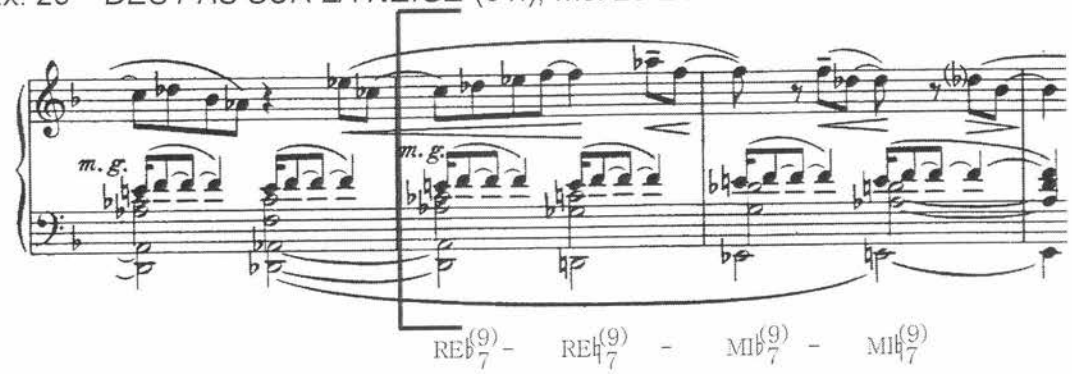
Ex. 19 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms. 8-9



POLIVALENȚĂ ARMONICĂ II

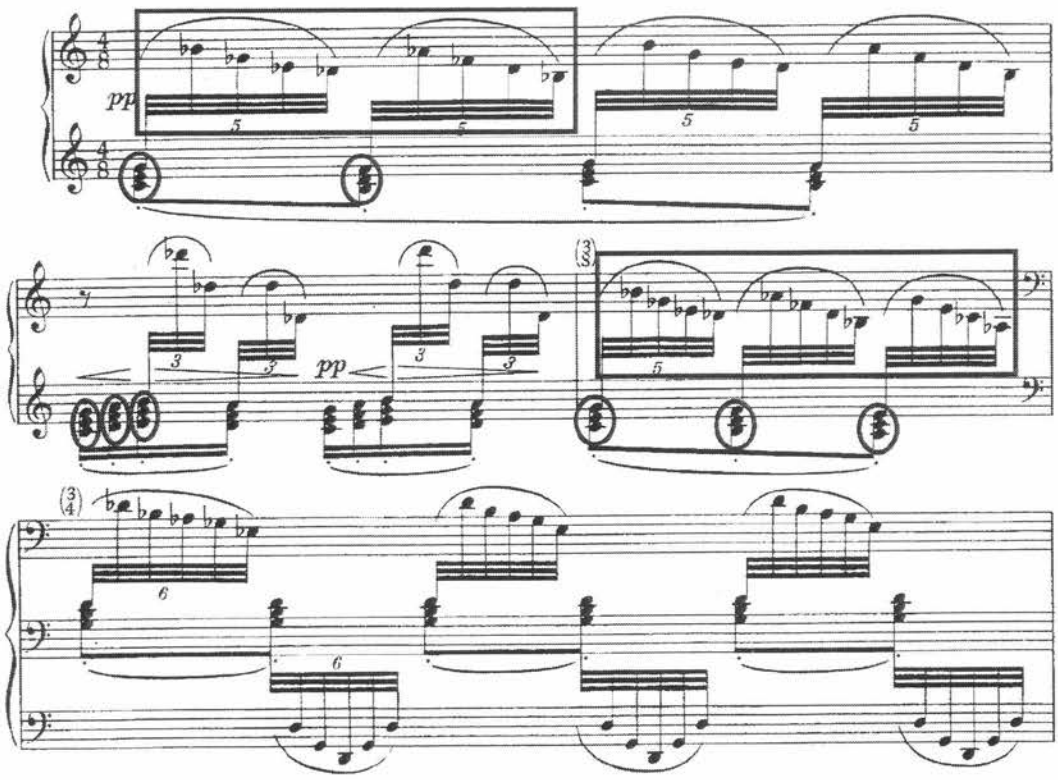
- Lărgirea cadrului mixtural şi integrarea polifuncțională a formulei *ostinato* în septacorduri şi nonacorduri paralele:
  Re bemol9 – **Re** becar9 – **Mi** bemol9 – **Mi** becar9 .
  7 7 7 7

Ex. 20 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms. 23-24



Nu ne-am propus o incursiune similară în sfera fenomenelor de bi- şi poli-modalism simultan. Subiectul, deosebit de complex necesită o abordare separată. Să semnalăm totuşi un caz de bimodalism, în relația pentatonic-heptacordic, fenomen tipic de **acoperire complementară a totalului cromatic**.

Ex. 21 – *BROUILLARDS* (1 /II); ms. 1-4



Poligeneza conceptului armonic al lui Claude Debussy deschide larg perspectiva sintezelor din muzica secolului XX.

Spre deosebire de unii contemporani ai săi, compozitorul evită negarea sistematică, preferând redefinirea relației sale cu tradiția prin prisma preluărilor selective.

„Preludiile pentru pian" reprezintă unul dintre gesturile exemplare ale compozitorului care, delimitându-se de nostalgiile retro- sau de ambițiile neo- ale vremii, înțelege să combine fără a hibridiza, să reformeze fără a deforma, încredințând posterității un stil de autentică modernitate.

BIBLIOGRAFIE

1. ANTOKOLETZ, Elliott ***Twentieth-Century Music***, New Jersey, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1992
2. BERGER, Wilhelm Georg ***Armonia. Posibilități şi limite,*** rev. Muzica, Bucureşti, nr. 4/1965
3. BERGER, Wilhelm Georg ***Dimensiuni modale,*** Bucureşti, Editura Muzicală, 1979
4. BRĂILOIU, Constantin ***Pentatonismele la Debussy***, Opere, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967
5. BRĂILOIU, Constantin ***O problemă de tonalitate***, Opere, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967
6. CHAILLEY, Jacques ***Traité historique d'analyse musicale***, Paris, Alphonse Leduc, 1947
7. DUȚICĂ, Gheorghe ***Fenomenul polimodal în viziunea lui Olivier Messiaen***, Iaşi, Editura ARTES a Universității de Arte „George Enescu", 2003
8. FIRCA, Gheorghe ***Structuri şi funcții în armonia modală***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988
9. HOLOPOV, Iuri ***Observații asupra armoniei contemporane***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 2/1962
10. ILIUȚ, Vasile ***De la Wagner la contemporani***, vol. 3, Bucureşti, Editura Muzicală, 1997
11. MILHAUD, Darius ***Polytonalité et atonalité***, La Revue Musicale, IV, Paris, 1923
12. NICHIFOR, Şerban ***Mistica lui Debussy şi revelația universului supratonal***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 3/1999
13. PĂUN, Daniela ***Claude Debussy între mişcare perpetuă şi imobilism***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 3/2000
14. PERSICHETTI, Vincent ***Twentieth-Century Harmony***, New York, W.W. Norton and Company, 1961
15. RAȚIU, Adrian – Aurel, STROE ***Aspecte înnoitoare ale structurii muzicale în opera lui Debussy***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 9/1962
16. ŞERBESCU, Silvia ***12 Studii pentru pian de Debussy***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 11/1969
17. TERÉNYI, Ede ***Armonia muzicii moderne (1900-1950)***, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001
18. TERÉNYI, Ede ***Lumea armonică a lui Claude Debussy reflectată în cele 24* Preludii pentru pian**, Lucrări de Muzicologie, vol. 19-20, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima", 1986
19. ȚĂRANU, Cornel ***Elemente de stilistică muzicală***, vol. I, Conservatorul „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1981
20. VIERU, Anatol ***Cartea modurilor (I), (De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice)***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980

CONCERTUL NR. 1 PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ DE ELISE POPOVICI

Prof. dr. Cornelia Apostol
Colegiul Naţional de Artă „O. Băncilă" Iaşi

Arta pianistică ocupă un loc primordial în cultura muzicală românească. Eforturile creatoare ale compozitorilor ieşeni sunt încununate de apariţia primelor lucrări pentru pian şi orchestră din literatura muzicală ieşeană şi românească totodată, cum sunt *Concert pentru pian şi orchestră* (1926) de Mansi Barberis şi *Poem simfonic pentru pian şi orchestră* (1930) de Alexandru Zirra. Pentru vioară şi orchestră apăruse tot la Iaşi, încă din 1861, lucrarea lui Ed. Caudella, dar pentru pian şi orchestră acestea sunt primele compoziţii româneşti, apărute însă abia în secolul XX.

Influenţată de mediul ieşean care după 1818 a permis afirmarea femeii-compozitor şi interpret şi a dat ţării pe prima femeie compozitor profesionist–ne referim la Mansi Barberis - Elise Popovici atacă cu succes atât domeniul componistic cât şi pe cel interpretativ.

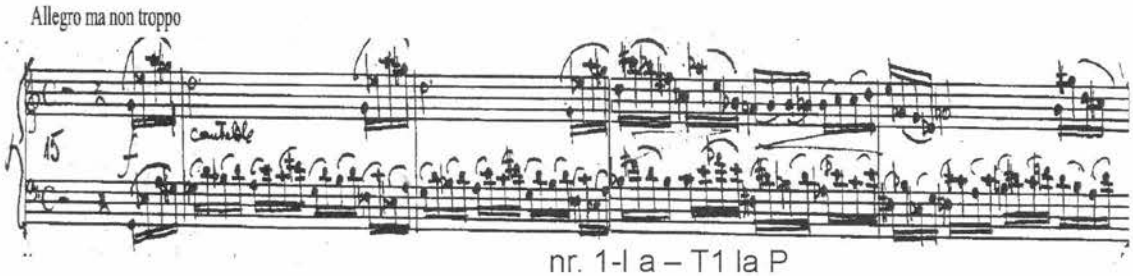
Ea îşi începe cariera concertistică la Iaşi pe 27 aprilie 1947 interpretând *Concertul pentru pian şi orchestră în sol minor* de Felix Mendelssohn-Bartholdy şi o continuă până azi ca solistă, acompaniatoare şi interpretă în formaţii camerale.

Cariera componistică o începe înainte de mijlocul secolului XX tot la Iaşi şi abordează atât lucrări instrumentale sau camerale cât şi lieduri, lucrări corale, simfonice, vocal - simfonice şi concertante, fiind membră a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România din 1951 precum şi a Societăţii Internaţionale de Muzică Contemporană.

Din toate compoziţiile dedicate pianului până acum de Elise Popovici - 5 sonate, 2 sonatine, 8 preludii, 5 studii, 5 schiţe, 4 suite ce conţin 18 miniaturi, o suită dramatică în 4 tablouri, 1 toccată, 1 temă cu variaţiuni, o baladă concertantă pentru două piane, 1 poem elegiac şi 2 concerte pentru pian şi orchestră - am ales pentru acest studiu primul concert pentru pian şi orchestră.

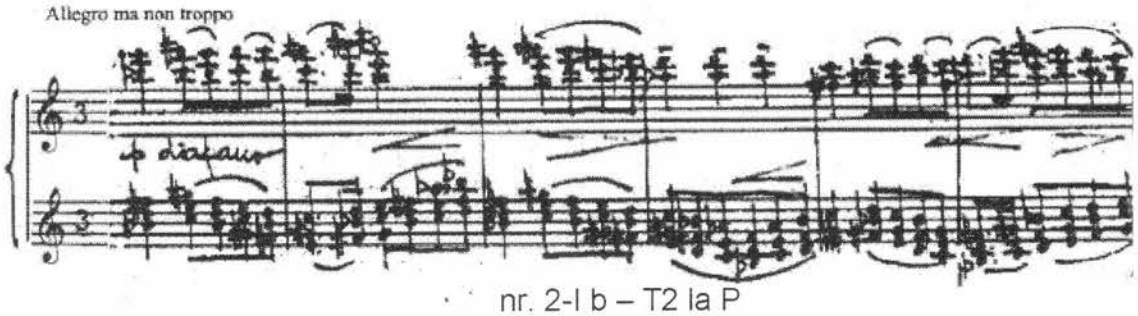
Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră simfonică compus în 1983 are trei mişcări distincte în succesiune clasică: allegro ma non troppo, adagio-passacaglia, allegro giocoso.

Partea I – pentatonică cu momente cromatice, în formă de sonată expune două teme contrastante de geneză seriala: T1 energică, în f, în metru binar (ex.nr.1-Ia) pe ale cărei şaisprezecimi are loc travaliul tematic;



nr. 1-I a – T1 la P

T2 în acorduri de cvarte mărite pe cvinte mărite, în p diafano, în metrică ternară, cu un ritm şi de o factură contrastantă cu tema principală (ex.nr.2-Ib).

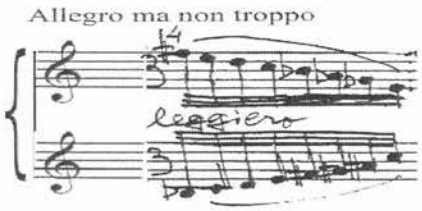


nr. 2-I b – T2 la P

Tematica introducerii orchestrale stă la originea T1, diferențiindu-se de aceasta prin valorile schimbate (ex.nr.3-Ii).

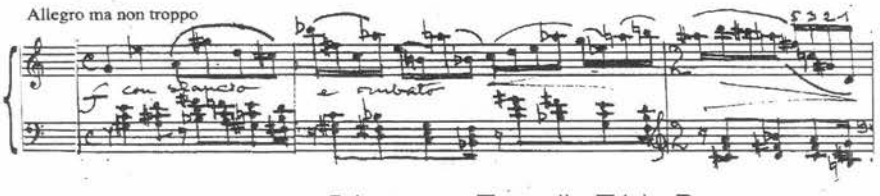
nr. 3-I i – Introducere Orchestră

De remarcat că pe lângă acompaniament se aduce odată cu temele o contramelodie în gamă pentatonică (ex.nr.4-Ic).



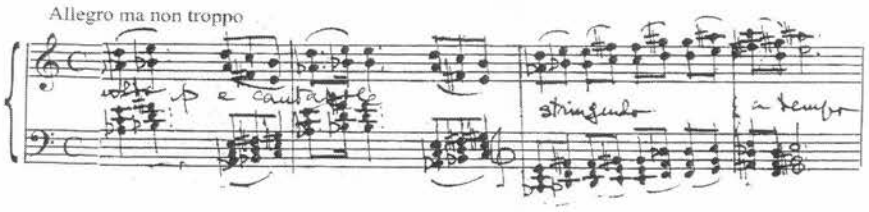
nr. 4-I c – contramelodie g. pent.

În dezvoltare pianul solist vine cu T1 modificată, pe alte trepte şi valori, readucând metrul binar (ex.nr.5-Ia var).



nr. 5-I a var. - Travaliu T1 la P

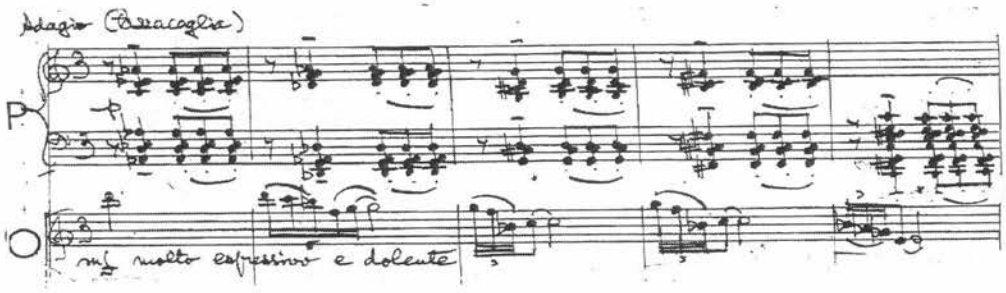
Cadenza părții I, care apare de obicei în final, aici vine în dezvoltare, între travaliul tematic al ideii principale şi cel al ideii secundare desfăşurată acum în metru binar (ex.nr.6-Ib var).



nr. 6-I b var. - Travaliu T2 la P

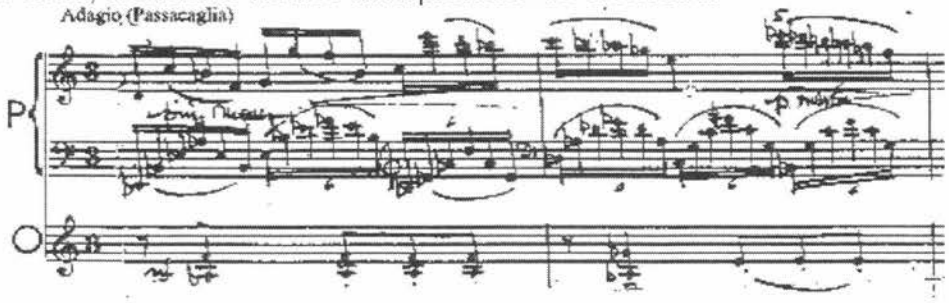
Cadenza are un mers asemănător părții a III-a din Sonata nr.3. În repriză alternează expunerea temelor modificate motivic, valoric, răsturnate, într-un dialog solist-orchestră şi revine tema introducerii orchestrale-ceea ce-i dă rotunjime formei. Un solo de pian pregăteşte o revenire a T1 susținută strepitoso con forza la unison de solist şi orchestră într-un crescendo fulminant.

Partea a II-a, pentatonică, o passacaglie molto espressivo e dolente îşi expune tema la clarineți şi trompetă cu corzile grave la unison, solistul având rol de acompaniament (ex.nr.7-IIp).



nr. 7-II P - tema Passacagliei la Orch., acomp. la P

Tema are un caracter modal–tonal. Cele patru variațiuni ritmice şi de caracter sunt expuse de pian (ex.nr.8-II-1, ex.nr.9-II-2). Variațiunea I e condusă printr-o linie melodică degajată din temă, acordurile ritmice fiind preluate de orchestră.



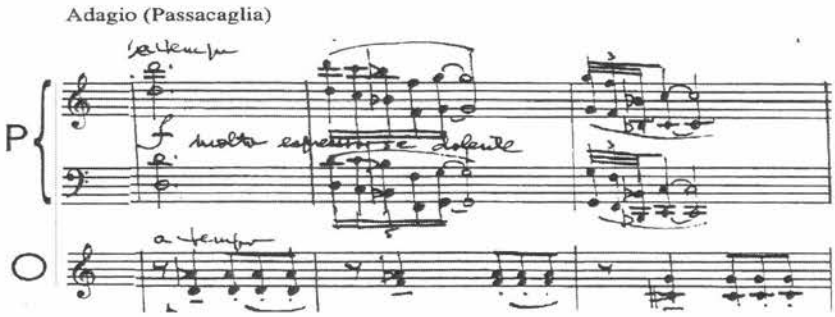
nr. 8–II–I - Var 1 la P

Variațiunea II e un dialog pe două planuri al aceleiaşi teme: melodic la pian, armonico-ritmic la orchestră.

nr. 9-II-2 - Var. 2 la P

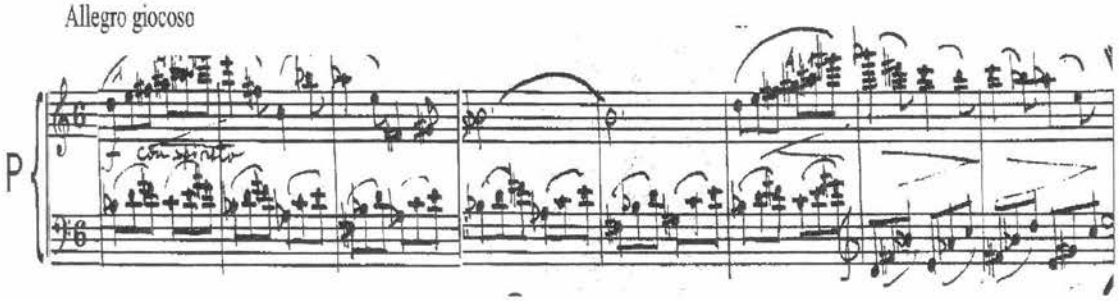
Variațiunea III – pe un fond la orchestră ce aminteşte de elemente ale T 2 din prima parte a Concertului, pianul evoluează cu tema expusă în sens contrar (ascendent).

Variațiunea IV e o evoluție sincopată între pian şi orchestră care variază din punct de vedere ritmic tema în canon. În final şi solistul expune tema în octave la ambele mâini în forma inițială cu aceeaşi încărcătură semantică (ex.nr.10-II P), orchestra acompaniind cu formulele melodico-ritmice cu care a acompaniat pianul expunerea temei la orchestră.



nr. 10-II-P1 - tema Passacagliei la P

Partea a III-a, pentatonic-modală e o formă cu repriză cu caracter de Rondo ce decurge din alternarea T 1 cu T 2 şi cu diferitele lor variațiuni ritmico-melodice. Cele două teme principale cu metrică, ritmică şi factură diferite sunt expuse pe rând în dialog solist-orchestră, sau polifonic: canon, contrapunct, stretto. Tot procedeu preclasic este şi soloul de pian tip toccată cu elemente ale temei secundare. T 1 apare în expoziție în trei variante: a)ca flux melodic ternar (ex.nr.11-IIIa),

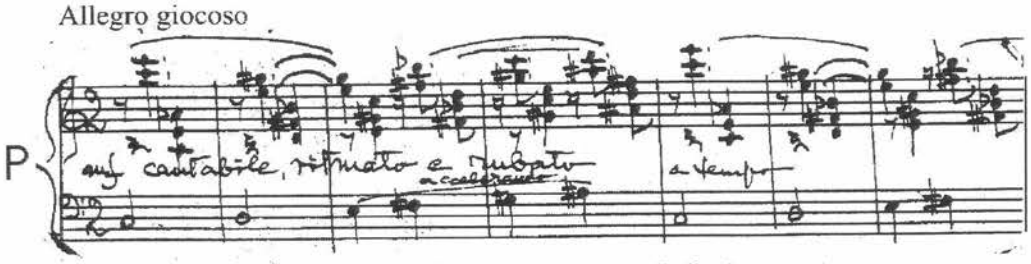


nr. 11-III a - T1 - flux melodic ternar la P

a1) în înlănțuiri acordice binare binare (ex.nr.12-IIIa1) şi în canon.

nr. 12-III a1 – T1 în înlănț. ac. binare

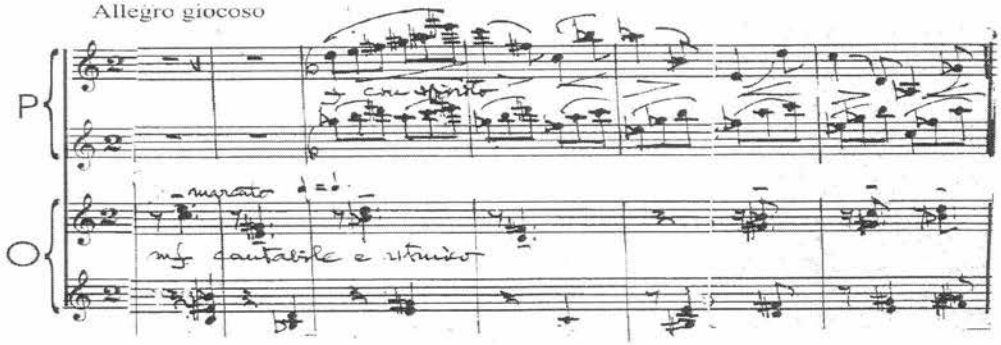
T 2 e acordică sincopată (ex.nr.13-IIIb).



nr. 13-III b – T2 acordică sincopat

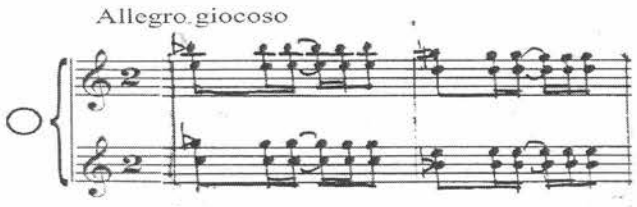
Travaliul tematic aduce T 1 ternară în formă binară.

În pregătirea finalului, cele două teme – prima suprapusă pe ritmul celei de a doua - dialoghează într-un canon la trei voci – pian, suflători, corzi, canon ce mai apăruse şi în tratare, dar pe elementele T 1 (ex.nr.14-III d).



nr. 14-III d – Repriză-T1/T2

Surprinzătoare sunt cele trei cadenze ale solistului din această parte, înainte de repriză precum şi ritmul popular al orchestrei (ex.nr.15-IIIe).



nr. 15-III e – ritm folcloric la Orch.

Ultimul canon solist-orchestră, ce insistă şi creşte în dinamică, se rezolvă într-un unison izoritmic de complexe armonice ce angrenează tuttiul într-un final apoteotic.

În întregime concertul este modal - moduri pentatonice de diferite centre ce alternează cu momente cromatice.

Pentru a individualiza şi mai bine temele contrastante ale părţilor I şi III, pe lângă structura melodico-ritmică diferită (temele principale sunt melodico-discursive, iar temele secundare-s acordice), pe lângă dinamica contrastantă, compozitoarea foloseşte şi metrică diferită: în p. I - T1 binară, T2 ternară, în p. III - T1 ternară, T2 binară.

Efecte cu totul deosebite obţine compozitoarea din aducerea temei ternare în metru binar (p. I, III), din contrapunctarea sincopată a materialului diferitelor compartimente ale orchestrei sau dintre acestea şi solist, din suprapunerea formulelor ritmice binare cu cele ternare normale şi excepţionale sau din cântarea simultană a temei binare la solist şi a celei ternare la orchestră (p. III). Singurul element arhetipal românesc este ritmul popular sincopat al orchestrei în T2 modificată din p I şi în interludiul p. III.

Elise Popovici utilizează toată gama de grade dinamice de la pp la fff şi fzfff, nuanţele mari doar în două momente culminante de final (p. I, p. III). În rest când apare câte un f i se alătură indicaţiile : cantabile, espressivo, molto espressivo e dolente, sau con spirito, con slancio, în acest fel acelaşi grad dinamic având o încărcătură diferită semantică. Nuanţele mici cu indicaţii de cantabilitate – diafano, armonioso, legierro, calando, con finezza, sotto voce, da lontano - cântul aproape în întregime legato al solistului şi chiar al orchestrei - cu rare momente de staccato şi pizzicato - dau o mare cantabilitate concertului atât în momentele de cantilenă cât şi în cele viguroase, energice.

Polimetria, poliritmia (suprapunerea formulelor diferite - 8/2, 6/3, 6/2, 6/4, 4/6, 5/2, 5/3, 3/2, 3/4), folosirea împărţirilor excepţionale suprapuse formulelor sincopate pe valori foarte mici, precum şi utilizarea elementelor de agogică – rallentando, rubato, ad libitum, stringendo, a tempo, rubato capriccioso, meno mosso, accelerando, con spirito, a piacere, ritmica variată şi eterogenă creează un parcurs în spaţiul temporal apropiat ritmului vorbirii – liniştit, visător sau agitat, vioi, cu elan, ce subliniază şi în acest mod caracterul temelor, încărcătura lor semantică.

Scriitura pianistică dificilă conţine aproape toate mijloacele tehnice cunoscute, partitura solistului reclamând velocitate şi finete.

Concertul pentru pian şi orchestră simfonică de Elise Popovici e un ciclu de mişcări dezvoltătoare şi variaţionale. E totodată o întrepătrundere de clasic şi modern pe fond modal cu teme seriale. Înscrierea în clasic a formei e compensată de utilizarea mijloacelor post-moderne universale şi specifice româneşti de tehnică componistică, nuanţându-se relaţii de tipul determinat - liber, concentrat - larg ramificat, constant – variabil. Coexistenţa formelor clasice cu tehnici actuale componistice, cu polimetria, cu poliritmia, cu ritmul popular românesc şi modalismul e o consecinţă generată de evoluţia generală a tehnicii de compoziţie. Elise Popovici contopeşte în *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră simfonică* într-un tot unitar tradiţia şi inovaţia obţinând valenţe expresive noi. Genul sonato-simfonic conţine o multitudine de elemente noi de limbaj, de formă şi de tehnică componistică şi propune totodată estetici şi stiluri din avangarda secolului XX. Morfologia liberă, neconstrânsă de tipare prestabilite dar subordonată modalului şi serialului în combinaţie cu ritmica folclorică permite o exprimare liberă, divers colorată, mai bogată în sensuri.

Acest *Concert pentru pian şi orchestră simfonică* a fost studiat în manuscris, sub forma aranjamentului pentru pian şi orchestră de coarde. Interpretat de mai multe ori la Bucureşti în reducţie pentru 2 piane, a fost înregistrat audio din concertul de la Academia de muzică din 1983, susţinut de pianistele Ana Iftinchi şi Irina Lăzărescu.

METODE ŞI PROCEDEE DE PREDARE ŞI STUDIU A SONATEI (PARTITEI) ÎN LA MINOR PENTRU FLAUT SOLO DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Prof. Emilia Sanda Ciobanu
Colegiul Național de Artă „O. Băncilă" Iași

Una din problemele cele mai importante ale pedagogiei instrumentale contemporane este aceea a studiului unei lucrări muzicale, implicit metodologia studiului.

Această lucrare prezintă o analiză a problemelor care le pune elevului studiul Sonatei (Partitei) în la minor pentru flaut solo de J.S.Bach.

Alegerea acestei piese a fost determinată de importanța abordării muzicii preclasice şi în mod deosebit a creației bachienei în procesul educării şi formării tinerilor instrumentişti. Prin ritmul ei precis şi bogația melodică, această muzică reprezintă cea mai bună scoală pentru oricare instrument de suflat.

Descoperind în creația bachiana multă simțire şi măiestrie artistică, marele nostru compozitor George Enescu afirmă: "*... De o jumătate de secol Bach este painea mea cea de toate zilele... Opera lui Bach este palpabila, materiala, umana... Sonatele lui Bach, textele acestea atat de umile, în care Bach nu incearca sa emotioneze, ci lasa muzica sa exprime singura, toata divina ei emotie...*"

Sonata (Partita) în la minor pentru flaut solo va prinde viață numai în momentul interpretării ei de catre elev. Aceasta depinde însă de mai mulți factori, printre care: respectarea textului muzical, redarea corectă din punct de vedere stilistic, stăpânirea tehnicii buzelor, a limbii, a respirației, a degetelor precum şi nivelul cunostințelor muzicale pe care le posedă elevul. La acestea se adaugă talentul, inteligența, sensibilitatea, intuiția muzicală, precum şi elemente subiective ca dispoziția de moment, capacitatea de concentrare, atmosfera şi altele. O interpretare bună a Sonatei în la minor, bazată pe unitatea intimă dintre conținut, expresie şi tehnică imbogățeşte expresivitatea textului, precum una slabă, care nu ține cont de sincronizarea celor trei elemente amintite, poate diminua sau chiar denatura valoarea lucrării.

Scopul pedagogiei muzicale este tocmai acela de a învăța elevul cum să interpreteze o creație muzicală. Un rol deosebit în formarea concepției interpretative îl are repertoriul, care trebuie sa fie cât mai variat şi să cuprindă piese din epoci şi stiluri diferite şi mai ales să abordeze pe acelea care vizează pregătirea multilaterală a elevului. Repertoriul unilateral, ales în mod mecanic, limitează orizontul muzical al acestuia şi interesul lui pentru muzică în general.

În formarea concepției de realizare a unei lucrări, rolul determinant îl are analiza muzicală şi tehnică a lucrării, pe baza căreia se aleg şi se stabilesc mijloacele de exprimare a conținutului.

Evoluția şi sensul tehnicii, precum şi alegerea unui anumit material ajutator care contribuie la realizarea scopului urmărit sunt determinate de repertoriu. Cuprinzând exerciții, game, studii ce dezvoltă lejeritatea, acest material eliberează elevul de rezolvarea problemelor pur tehnice şi permite concentrarea atenției către latura artistică.

În momentul abordării studiului Sonatei în la minor pentru flaut solo de J. S. Bach, elevul trebuie să aibă deja însuşite un număr de studii artistice care să conțină expresivitate melodică, să aibă o formă clară şi să includă probleme tehnico-melodice cu un anumit grad de dificultate, cum sunt, de exemplu M. Moyse ("Studii", "Studii şi exerciții tehnice", "Mecanisme", "Chromatismul"), E. Kohler ("Studii, op 33 caietele 1, 2, 3) J. S. Bach-Schindler ("Studii din transcrieri din Solo sonate şi partite") s.a.

Pe langă studii, un rol deosebit în dezvoltarea artistică a elevului îl au compoziţiile preclasice, precum Sonatele pentru flaut şi pian de Haendel, Telemann, Marcello şi alţii, Concertele pentru flaut de Vivaldi, Pergolessi ş.a.

Când se începe studiul Sonatei în la minor pentru flaut solo, ca de altfel al orcărei piese, lucrul poate fi împărţit convenţional în trei etape principale:

- formarea imaginii generale despre sonată;
- alegerea mijloacelor tehnice de realizare: tehnica respiraţiei şi a emisiei sonore, articulaţia, dinamică, frazarea, culminaţiile etc.;
- realizarea artistică a piesei, finalizarea sa.

Prima etapă este de cele mai multe ori determinantă în evoluţia ulterioară a studiului. Elevul cunoaşte piesa din auzite - de la colegii mai mari, de la radio şi alte mijloace audio. La el există reprezentarea acustică anticipativă, care constituie, fară să ştie calea păstrării tradiţiei în interpretare.

Familiarizarea elevului cu lucrarea se face prin îmbinarea explicaţiei verbale cu demonstraţia pe viu la instrument. în prezentarea sonatei, limbajul folosit trebuie sa fie accesibil, dar ştiinţific, clar, logic şi coerent. Formarea unei imagini - în mare - asupra piesei se realizează şi prin dezvăluirea unor date privind viaţa şi creaţia lui J. S. Bach, evoluţia sonatei, stilul preclasic, precum şi enunţarea unor mari interpreţi care au cântat-o : J. P. Rampall, V. Jianu, G. Costea ş.a.

Demonstraţia pe viu la instrument de către profesor, joacă un rol deosebit în studiul Sonatei, deoarece paralel cu prezentarea, elevului i se dau şi explicaţii tehnico-melodice practice. Totuşi, Sonata nu se învaţă la ora de curs. Studiul individual, modul cum trebuie organizat se stabileşte împreună cu profesorul, care indică calea de urmat, având grijă ca elevul să respecte întocmai partitura, să nu omită dar nici să adauge note, ornamente sau să dea sensuri eronate lucrării. A modifica partitura pentru a-şi pune în valoare unele tehnici de virtuozitate sau pentru a-şi ascunde unele carente tehnico-melodice, demonstrează lipsa de respect faţă de compozitor, faţă de muzica sa. Rolul profesorului este deci de a conduce studiul, de a alege mijloacele de realizare.

Exerciţiile şi studiile tehnice sunt importante deoarece eliberează elevul de rezolvarea problemelor artistice şi permit concentrarea către latura tehnicii instrumentale.

Ele au scopuri precise, atât fizice (consolidarea respiraţiei şi a emisiei sonore, dezvoltarea calităţilor motrice ş.a.), cât şi muzicale (calitatea sunetului, intonaţia, ritmul, dinamica, agogica, timbrul).

Astfel am pătruns în etapa a doua, etapa studiului propriu-zis, a alegerii, formării şi automatizării deprinderilor acustice şi motrice necesare elevului în interpretarea Sonatei.

Mijloacele tehnice de realizare se aleg în urma analizei dificultăţilor întâlnite în Sonată de catre elev, momente ce trebuie lucrate separat. Sub nici o formă părţile Sonatei nu se studiază de la început până la sfârşit până ies, deoarece pasajele uşoare se bagatelizează, iar cele dificile nu se rezolvă sau se rezolvă greu; în orice caz, imaginea de ansamblu a lucrării este distrusă, atenţia concentrându-se către pasajele dificile şi nu asupra efectului artistic. Muzica preclasică prin fapul că oferă interpretului multă libertate pune probleme ce se cer rezolvate cu simţ de răspundere şi cu respect faţă de compozitor şi piesă.

Interpretarea ideală rezultă din îmbinarea tuturor mijloacelor tehnice şi de expresie necesare reliefării conţinutului muzical, cum sunt: respiraţia, emisia sonoră, articulaţia, vibrato, tril, dinamica, agogica ş.a.

Analiza muzicală şi tehnică a Sonatei determină mijloacele de realizare a sonorităţii, articulaţiilor, tempo-ului, stilului de interpretare specific epocii preclasice.

În etapa finală a studiului Sonatei în la minor, cea de finisare a lucrării, un rol deosebit îl joacă talentul elevului, care prin interpretarea integrală a lucrării îsi definitivează imaginea artistică creată.

Este bine ca înainte de a o interpreta în cadrul audițiilor sau a unui recital, să o cânte în fața colegilor pentru a anticipa atmosfera respectivă, mobilizându-şi inspirația şi activându-şi emoția.

Această etapă poate fi uşurată prin folosirea mijloacelor audio de înregistrare. Interpretarea integrală sau parțială a Sonatei în fața microfonului, atât pe partitură cât şi pe de rost, ca în audiție sau recital, determină reacții contradictorii din partea elevului. Ascultând cum a cântat, cu partitura în față elevul îşi dă seama dacă ceea ce şi-a propus să realizeze a făcut sau nu. În momentul audierii înregistrării, reacția poate fi de dezamăgire şi nemulțumire de sine, când nu îi apar intențiile sau de mare satisfacție dacă ceea ce şi-a propus a realizat. Practica pedagogică mi-a demonstrat că elevii sunt cei mai aspri critici cu propria persoană, în perioada studiului la instrument.

Acum este momentul când profesorul poate interveni cu toate observațiile deodata, deoarece elevul este pregătit să le primească.

Aceasta este etapa în care elevul relevă sensul lucrării, simțul stilului şi al măsurii căpătând un rol esențial.

Etapa finală presupune deci, mobilizarea şi activizarea maximă a aptitudinilor elevului, care prin interpretarea sa demonstrează temeinicia deprinderilor auditive şi motrice însuşite.

O INCURSIUNE IN UNIVERSUL ROMANȚEI PENTRU VIOLĂ ŞI PIAN DE MAX BRUCH

Carmen Zaharia Danicov şi
Eliana Zaharia Danicov
Colegiul Național de Artă "O. Băncilă" Iaşi

Despre viața şi opera compozitorului german **MAX BRUCH** (Koln, 1838 - Friedenau, 1920) găsim relativ puține informații detaliate in enciclopediile şi dicționarele de specialitate aflate in circulație.

A trăit modest şi discret, lăsând in urmă o operă - nu atât prolifică - pe cât ***densă*** şi plină de ***substanță.***

Lucrările sale acoperă o plajă largă de genuri muzicale. Demne de amintit sunt operele ***Lorelei*** şi ***Hermione***, cele trei simfonii, concertele pentru vioară şi orchestră (dintre care, cel in ***sol minor*** bucură şi incântă şi azi deopotrivă - inimile interpreților şi ale auditoriului), ***Fantezia scoțiană*** pentru vioară şi orchestră, numeroasele lucrări corale, oratoriile, precum şi generoasa creație din genul cameral.

Toate aceste bijuterii componistice l-au plasat pe **Max Bruch** in constelația compozitorilor germani repezentativi.

Foarte apreciată in epocă, muzica lui Max Bruch este puternic influențată de cea a lui Johannes Brahms, şi se caracterizează printr-o scriitură de o mare siguranță, având melodii generoase cu accente post - romantice, dar şi printr-un anume academism.

* * *

Ca **gen** muzical, ***Romanța*** apare pentru prima dată in Spania Evului Mediu şi - ulterior - se răspândeşte in toate țările europene.

Tipic pentru ***Romanță*** a fost intotdeauna prezența unei linii melodice foarte expresive, accesibilă şi uşor de reținut.

Concepută pentru **violă** şi **pian**, dar având şi o versiune pentru violă şi orchestră simfonică, ***Romanța op. 85*** de Max Bruch se află in repertoriul marilor bracişti contemporani, oferindu-le posibilitatea de a-şi demonstra maturitatea, precum şi complexitatea mijloacelor tehnice şi expresive.

Dacă ar fi să identificăm un reper temporal in elaborarea lucrării, aflăm că ***Romanța pentru violă şi pian*** a fost compusă *după* ce genul **Romanței** a trecut de momentul de cotiturâ (cf. Dumitru Bughici - "Dicționar de forme şi genuri muzicale") constituit de fuziunea dintre creația cultă şi poezia de substanță (proces realizat de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann şi Brahms).

Astfel, intâlnim in ***Romanța*** de Max Bruch acele profunzimi şi accente de maturitate expresivă, iar factura muzicală nu se mai limitează la un simplu acompaniament, ci comentează pe mai multe planuri conținutul poetic.

De altfel, incă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, **Romanța** - ce gen muzical - cunoscuse o mare răspândire in Franța şi Germania, influențând cristalizarea tipului clasic de **Lied.**

F O R M A

Concepută in **formă tripartită**, ***Romanța in Fa major pentru violă şi pian*** aduce cu sine - incepând chiar de la primele vibrații (desfăşurate intr-o succesiune de sunete descendente) - o

atmosferã contemplativã, sugerând transparența unui pergament de mare preț, atmosferã instalatã treptat, pe mãsurã ce discursul muzical işi continuã traseul sonor.

Aceastã atmosferã de o transparențã celestã manifestatã in prima secțiune - **A**, cedeazã treptat in favoarea altor trãiri, din secțiunea medianã - **B,** unde compozitorul aduce motive noi, generatoare de mari şi tulburãtoare tensiuni.

Repriza - **A**-ul final - readuce atmosfera inițialã, de data aceasta - mult mai "subțiatã" dinamic şi "diluatã" ritmic, insinuând o amintire duioasã, nostalgicã. Aici compozitorul ne aminteşte despre efemeritatea materiei, a timpilui, cât si a individului, impreunã cu toatã bogația sa emoționalã.

M E L O D I A

Foarte inspiratã in privința **Melodiei**, precum şi a planurilor tonale care se succed in cele trei secțiuni, Romanța atinge şi provoacã - pe de o parte - noi dimensiuni afective in persoana solistului, solicitând o deplinã maturitate a acestuia.

Pe de altã parte - cucereşte auditoriul prin suavitatea profilurilor sale melodice, care primesc accente dramatice - uneori chiar tragice.

A R M O N I A

Aparent simplã, transparentã şi clarã, **armonia** slujeşte ideilor filozofice propuse de compozitor, incadrându-se in limitele consacrate de compozitorii post-romantici. Intâlnim acorduri mãrite/micşorate, frecvente *cromatisme* şi *enarmonii* (prezente cu preponderențã in secțiunea medianã).

R I T M U L

In privința **ritmului**, observãm cã acesta slujeşte intențiilor autorului astfel: in secțiunile extreme ritmul este rarefiat, cu formule in doimi, pãtrimi şi optimi, necesare creãrii acelei atmosfere de linişte interioarã, pentru ca in secțiunea medianã sã intâlnim o mare **densitate ritmicã**, ce coexistã cu diferite diviziuni excepționale (de la *triolet* pe pãrți de timp, la *sextolet* şi *septolet* pe treizeci doimi).

* * *

Scrisã şi cu variantã de acompaniament orchestral, ***Romanța pentru violã*** de Max Bruch oferã solistului posibilitatea de a-şi etala gradul de avansare tehnicã (lucrarea pretinzând stãpânirea celor mai complexe mijloace ale tehnicii violonistice), precum şi dotarea nativã: bogãția afectivã, interioarã; maturitatea; profunzimea gândirii; capacitatea de interiorizare/exteriorizare, etc.

* * *

Pianistului acompaniator, partitura Romanței Max Bruch ii oferã posibilitatea de a dialoga cu solistul şi chiar de a-i anticipa unele "mişcãri" (cum s-ar spune in termeni sportivi: de a-i *"ridica mingea la fileu")*.

Pentru pianist, ***Romanța*** de Bruch, cu problemele ei de tehnicã pianisticã foarte complexã (octave simple, octave cifrate, duble note in vitezã mare, arpegii largi, etc), reprezintã o adevaratã provocare, dar - odata asimilate - aceste reuşite generează in egalã masurã, o satisfacție de nedescris, comparabilã cu inegalabilul farmec al "inãlțimilor" celeste.

TIMBRUL

Toate analogiile cu **instrumentele orchestrei simfonice** (indicații existente pe alocuri in partiturã) nu fac decât sã se constituie intr-un inspirat aport de **culoare timbralã**, pretinzând o imbogãțire şi o diversificare a modalitãților de atac din partea pianistului acompaniator.

DINAMICA

In zona **Dinamicii**, multitudinea de nuanțe mici indicate de autor (foarte frecvent: mult **pp** şi **ppp**), provoacã atât solistul, cât şi pianistul acompaniator, intru cãutarea unui echilibru dinamic optim in raportul fiecaruia cu partenerul.

Am putea spune cã lucrarea are in distribuție personaje cu **roluri egale** (atat ca dimensiuni, cât şi ca forțâ de expresie), o interpretare memorabilã devenind aceea in care interpreții transcend urmãrirea propriului demers instrumental, invingându-şi limitele, atraşi fiind de acel fluid hipnotic al coabitãrii şi dialogului pe inalte coordonate existențiale.

Generatoare de mari satisfacții pentru interpreți, ***Romanța pentru violã şi pian*** de Max Bruch aduce in ființâ un sentiment profund uman - acela al nostalgiei dupã dorințe şi visuri frumoase, sau al regretului dupã vremuri demult apuse.

EDUARD CAUDELLA, PERSONALITATE MUZICALĂ IEŞEANĂ
22 MAI/3 IUNIE 1841-15 APRILIE 1924

Prof. Adrian Gelu Dobranici
Şcoala „Nicolae Iorga" Iaşi

Compozitor de operă, violonist virtuos, dirijor, profesor şi critic muzical, Eduard Caudella are locul său în istoria muzicii româneşti şi universale şi totodată, un loc aparte în viaţa muzicală a Iaşului. Cu toate acestea, nici unul dintre manualele alternative de educaţie muzicală, de gimnaziu, nu acordă spaţiu, fie el şi modest, acestui muzician. În unele manuale este menţionată doar opera sa Petru Rareş, ca prima lucrare românească de gen, a cărei premieră a avut loc în anul 1900, la Bucureşti sau întâlnirea memorabilă din anul 1885 dintre Eduard Caudella, director al Conservatorului din Iaşi şi copilul George Enescu în vârstă de 5 ani care începe să studieze compozitia cu acesta.

Alain Chotil Fani[11], un cercetător atent al epocii respective menţionează în legătură cu acest subiect că: „perioadele ce au urmat Unirii Principatelor Române (1859) şi cuceririi Independenţei de stat a României (1877) au înregistrat o dezvoltare a valorilor culturale şi artistice româneşti ... când ... având folclorul ca sursă de inspiraţie, compozitori ca J.A. Wachmann, Carol Miculi, Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, Gavriil Muzicescu, Ciprian Porumbescu, Gheorghe Burada, Gheorghe Dima compun muzică corală şi vocal-instrumentală, operă, operetă şi vodevil."

Aceleaşi idei sunt exprimate şi în studiul - Manifestări de cultură în epoca modernă – unde numele lui Eduard Caudella este menţionat în legătură şi cu activitatea sa de la Conservatorul ieşean:

„Muzica în primele decenii ale perioadei moderne se afla în plină activitate de afirmare. Se pune un oarecare accent pe culegeri de cântece populare şi sunt create primele producţii lirice (Al. Flechtenmacher, Johan Wachmann). În anul 1864 a fost înfiinţat „Conservatorul de muzică şi declamaţie", iar în 1866 a luat fiintă Filarmonica Română. Spre sfârsitul secolului al XIX-lea îşi desfăsoară activitatea Eduard Caudella, autorul primei opere românesti "Petru Rares" şi director al "Conservatorului de muzică şi declamaţiune". Considerăm că fără a încărca materia predată elevilor noştri din gimnaziu, prezentarea unor asemenea aspecte din activitatea şi creaţia acestei personalităţi, un microportret, şi-ar găsi locul , în manualul de clasa a VI-a, la prezentarea genurilor de muzică populară românească, în clasa VII-a şi a VIII-a, odată cu prezentarea Şcolilor naţionale sau a apariţiei şi dezvoltării operei şi operetei româneşti, (creaţia de operă şi vodevil a compozitorului fiind întregită şi cu alte lucrări ca Harţă Răzeşul (1872), Hatmanul Baltag (1884), Beizadea Epaminonda (1885), Fata răzeşului (1885) şi tot la clasa a VIII-a la capitolul – Genuri muzicale - Concertul, sau optând la nivelul şcolii pentru realizarea unui opţional la orice nivel, dedicat activităţii acestei personalităţi ieşene.

De numele compozitorului, nu sunt legate doar începuturile operei şi operetei româneşti, ci şi muzica simfonică, acesta compunând şi uvertura Moldova, (lucrare ce are la bază aceeaşi melodie folosită şi de Alexandru Flechtenmacher, în Uvertura Naţională Moldova), lucrare care impresionează şi astăzi prin elanul patriotic şi poate fi prezentă în audiţiile noastre realizate cu elevii. Violonist , bun tehnician al instrumentului, Eduard Caudella mai compune şi un Concert pentru vioară şi orchestră, care ar putea fi menţionat în manualul de clasa a VIII-a, la capitolul - Genuri muzicale – Concertul - alături de creaţii ale unor compozitori recunoscuţi ai genului (A.

[11] Compositeur Roumanie – XIXe Caudella, Eduard [1841 - 1924] par Alain Chotil Fani (03/07/1999)

Vivaldi – Anotimpurile F. Mendelssohn – Bartholdy - Concertul pentru vioară şi orchestră, P. Constantinescu - Concertul pentru pian şi orchestră), o Idila câmpenească, ca şi o Fantezie românească pentru orchestră.

În acelaşi articol menţionat, Alain Chotil Fani, evidenţiază faptul că Eduard Caudella provine dintr-o familie de muzicieni, bunicul său fiind compozitor şi profesor de muzică, tatăl său violoncelist, iar unul dintre verii săi, era cîntăreţ „l'Opéra Impérial de Vienne ".

„Exact contemporain de George Stephanescu, Eduard Caudella jouit encore de nos jours d'une excellent réputation de pédagogue. Professeur respecté au conservatoire de Iasi, ville située à l'est de la Roumanie et renommée pour sa dimension culturelle, Caudella fut aussi un musicien accompli, virtuose du violon (il a étudié avec Henri Vieuxtemps), chef d'orchestre et critique musical ".

Compozitorul îşi începe studiile muzicale la Scheia şi Iaşi, între anii 1850-1853, cu Paul Hette la vioară şi Francisc Serafin Caudella la teorie şi solfegiu şi le continuă la Berlin, în perioada 1853-1857, cu Hubert Riess la vioară, Karl Böhmer la armonie şi Adolphe Riess la pian. Se perfecţionează la Dreieschenheim şi Frankfurt pe Main cu Henri Vieuxtemps în 1857,1860 şi1861, la Paris cu Lambert Massart şi Delphin Allard între 1857-'58 şi la Berlin cu Hubert Riess în 1859 şi 1860. A fost violonist la curtea din Iaşi a domnitorului Alexandru Ioan Cuza între anii 1861-1864, profesor de vioară în perioada 1861-1901, de orchestră şi director între anii 1893-1901, la Conservatorul din Iaşi, dirijor la Teatrul Naţional din Iaşi pentru trupa română, trupa germană de teatru şi opera italiană între 1861-1875 şi chiar profesor de estetică. Bine documentat, autorul francez surprinde una dintre caracteristicile principale ale creaţiei lui Eduard Caudella :

- „Particulièrement attaché à sa terre natale, où il s'est établi définitivement après ses tournées européennes, Caudella a mis en valeur la richesse musicale populaire roumaine dans ses œuvres classiques."

Opera şi activitatea ctitorilor muzicii româneşti profesioniste (Gavriil Muzicescu, altă personalitate a Iaşului, Ciprian Porumbescu, Gheorghe Burada, Alexandru Flechtenmacher, George Stephnescu) printre care şi Eduard Caudella, marchează naşterea şi afirmarea şcolii muzicale naţionale şi anunţă apariţia unui muzician de geniu: George Enescu.

În acest context, când creaţia compozitorilor înaintaşi urmărea valorificarea preţioasei surse folclorice româneşti, primul mentor al marelui compozitor George Enescu, Eduard Caudella, bine intenţionat probabil, îi aducea şi un un reproş prietenesc „îi obiecta că opera Oedipe nu e un sujet românesc,... fapt care, după cum remarca Cornel Ţăranu...nu se susţine, mai ales dacă, examinăm şi Simfonia a V-a de Enescu, al cărei final se întâlneste iar, cu Eminescu: Mai am un singur dor. Dacă mai adăugăm şi intenţia compozitorului de a scrie un Meşter Manole, cred că putem să-l absolvim de critica lui Caudella!"[12]

Caudella şi Enescu, rămân în contact şi după acest episod, manifestând unul faţă de celălalt o sinceră şi mai ales dezinteresată admiraţie profesională. Eduard Caudella compune pentru marele compozitor George Enescu primul său concert pentru vioară -1915, iar George Enescu îi dedică primului său mentor Impresiile din copilărie – suită pentru vioară şi pian .

Legat de ,,pământul natal" şi mai ales de Iaşi, prin intreaga viaţă şi activitate profesională, a fost profund implicat în viaţa urbei, fiind menţionat, el şi familia sa în multe scrieri ale vremii.

Iaşul la început de secol XIX, era deja scena preferată a mai multor trupe de teatru străine, ruseşti, germane, franţuzeşti, căci teatrul autohton nu reuşise să se afirme încă.

„Nici Matei Millo nu reuşeşte să ridice teatrul ieşean...deşi...în 1868 apare şi concurenţa şi anume teatrul lui Lupescu, situat în centrul Iaşului, unde se jucau numai comedii, vodeviluri...

[12] Cornel Ţăranu , Imaginea actuală a creaţiei enesciene , revista Memoria , 2005

iar...scene preferate de trupele de teatru erau la grădina Tivoli sau Château aux Fleurs...şi aveau mari personalităţi drept cap de afiş ca, Aristizza Romanesco.[13] În condiţiile în care în 1888 un incendiu distruge întreaga clădire din Copou (Casa Balş), Silvia Craus, autoarea articolului menţionat arată cum „la sfârsitul secolului XIX, primăria se hotărăşte să ridice o noua clădire pentru trupele de teatru. Lucrările pentru clădirea şi înzestrarea noului templu al artei ieşene fiind duse cu deosebită grijă şi grăbire se terminară în timpul fixat de Primărie, scrie istoricul N.A. Bogdan. Inaugurarea: 1 decembrie 1896. Operă a arhitecţilor vienezi Helmer şi Feller, solid, comod şi luxos, cum încă nici un alt teatru din ţară nu-l ajunge, Teatrul National din Iaşi este un adevărat juvaier de arhitectură". Clădirea, decorurile aduse din străinătate, costumele noi, instalaţia specială de iluminat, încălzirea cu aburi şi ventilatoare automate, toate acestea au costat la vremea respectivă 2 milioane de lei. Pe acordurile orchestrei dirijate de Caudella, cu un Nicolae Gane primar în loja principală, se deschidea la 1896 o nouă epoca pentru teatrul ieşean".

„Când, în ziua de 22 noiembrie 1912, rămăşiţele pământeşti ale lui I. L. Caragiale (decedat la Berlin la 8/9 iunie 1912) erau înhumate în cimitirul Bellu din Bucureşti, lîngă cele ale lui Eminescu, Mihail Sadoveanu, ca delegat al Teatrului Naţional din Iaşi şi al Societăţii Scriitorilor, a rostit un cuvînt de adio, în care spunea, în final: Ştiu că dorea să se întoarcă, ştiu că plănuia un trai liniştit şi blînd într-un colţ al Moldovei. Căci autorul Scrisorii pierdute, plecat din ţară, în 1905, la Berlin, unde s-a stabilit cu familia sa, a avut mereu nostalgia plaiurilor moldoveneşti, unde totdeauna era primit cu prietenie şi dragoste, avînd aici, de-a lungul timpului, numeroşi şi buni prieteni: P. Th. Missir, Iacob Negruzzi, Anton Naum, Eduard Caudella, Vasile Pogor, N. Gane, familia Konya, N. Volenti, A. Steuerman-Rodion, Ronetti Roman, Nicolae Gabrielescu şi mulţi alţii".[14]

Cu mult înainte, în 1883, I. L. Caragiale era topit de dragoste pentru Fridolina Reinike, fiica unui arhitect ieşean şi vară a lui Eduard Caudella, ceea ce-l împingea să apeleze „cu lacrimi în ochi" la prietenii junimişti locali pentru intervenţii, implorându-i să-i mijlocească însurătoarea.[15]

Tot în Iaşi „o plimbare la cimitirul „Eternitatea" (loc cedat oraşului pentru cimitir de un alt primar cunoscut al Iaşului) este ca şi cum ai răsfoi întreaga istorie a Moldovei... De la boieri la scriitori, de la artişti de renume la profesori care au predat în amfiteatrele Sorbonei. Pe toţi îi întâlneşti în dealul Tătăraşilor, la Eternitatea... Parcă auzi aplauzele Naţionalului ieşean cât treci pe lângă cavourile Agathei Bârsescu, Aristizzei Romanesco sau îţi aminteşti de concertele de la Filarmonică ale lui Eduard Caudella.[16]

A. D. Xenopol, în Istoria ideilor mele, rememorând primele sale legături cu muzica îşi aminteşte: „pe când eram în liceu, mai multe împrejurări venise să adaugă izvoarele din care mintea mea să-şi soarbă cultura. Mergând în casa verii mele Cleopatre Petit, fiica lui Teodor Stamate, unul din Moldovenii ce fuseseră pentru întâia oară trimişi la învăţătură în ţările străine, împreună cu al doilea al meu unchiu, ambii veri buni ai mamei mele (Alexandru Costinescu arhitectul cazărmei de la Copou din Iaşi), aveam prilejul de a asculta muzică aleasă, căci vara mea cânta foarte bine din piano şi ea începu să-mi dea lecţii din acest instrument, pe care le urmai apoi la Conservatorul din Iaşi, condus pe atunci de Francisc Caudella, tatăl D-lui Eduard Caudella, eminentul nostru compozitor; aci în Conservator luai lecţii de la profesorul

---

[13] Silvia Craus, La teatru Mon cher!, Articol din săptămânalul Ieşeanul, 31 ianuarie 2006
[14] O. Rusu, Caragialii şi Iaşii, Dacia literară, nr.47, 2002
[15] Maria Bucur, O biografie a lui I.L.Caragiale, I.Bucureşti, Editura Cartea Românească,1989, p.174-175
[16] Silvia Craus, Pietrele vorbitoare, Articol din săptămânalul Ieşeanul, 07 februarie 2006

Constantin Groş, până ce absolvii Conservatorul urmând mai departe studiile muzicale şi la Berlin cu pianistul Ra-decke"[17]

Francisc Caudella, tatăl compozitorului , pianist şi unul din primii directori ai Conservatorului din Iaşi este menționat de mai multe ori , în calitate de profesor al copiilor unor familii importante din epocă. Evocând un personaj ieşean al epocii, pe hatmanul Răducanu Rosetti, Constantin Radinski aminteşte în articolul său : Casa hatmanului Raducanu Rosetti de pe ulița Goliei a dispărut pe la 1950... Răducanu Rosetti a încetat din viață în anul 1872... A fost înmormântat la biserica Sf. Spiridon, al cărei ctitor a fost... Soția sa ... a mai trăit vreo 20 de ani, locuind împreună cu cele trei fete rămase din prima căsătorie a lui Răducanu Rosetti şi cu încă trei fete ale ei, ocupându-se de educația lor muzicală cu ajutorul pianistului Francisc Caudella, tatăl lui Eduard Caudella, primul director al Conservatorului din Iaşi şi primul artist din Iasi care l-a sfătuit pe tatăl lui George Enescu, când acesta avea şapte ani, să-l ducă pe băiat la Viena, la clasa profesorului Bachrich.[18]

La circa 40 de kilometri de municipiul Iaşi, în vecinătatea Prutului la Hermeziu, comuna Trifeşti, județul Iaşi se află conacul familiei Negruzzi. Casa inaugurată ca muzeu la 7 octombrie 1995, i-a avut ca oaspeți de-alungul timpului pe Mihalache Sturdza, Al. I. Cuza, V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, A. P. Carp, majoritatea scriitorilor junimişti şi reputați actori ai Teatrului Național ieşean, muzicieni ca Eduard Caudella, în prezența căruia cei doi frați, Leon şi Iacob, cântau la pian şi flaut.

Reiterând unele discuții despre masonerie şi loja moasonică din România, într-un studiu reeditat în 2004 în Convorbiri literare ,,Junimea, societate secretă" creație a lui Ion Cuza, apărut la Paris inițial, într-o revistă a exilului românesc, după cum observă Mihai Dimitrie Sturdza, studiu care foloseşte surse solide şi mai ales Arhiva Marelui Orient, principala organizație moasonică,

- „Fost-a aceasta o creatie masonică, sau, dimpotrivă, răsărit-a Steaua României din discuțiile unui cenaclu de oameni culți, interesați, printre alte curiozități ale spiritului omenesc, de misterele ezoterismului? Un prim răspuns poate fi găsit examinând compoziția noii loji ieşene. ...din lista membrilor aflată la secția de manuscrise a Bibliotecii Naționale din Paris,... unde , apar şi numele lui ...Francisc Caudella, profesor (italian) de muzică, n. Viena, 4 Mai 1812; Eduard Caudella, profesor, n. Iasi, 21 Aug. 1840;"

Contemporan cu un mare număr de compozitori înaintaşi, a căror creație stă la baza culturii muzicale românești - Eduard Caudella îşi are sigur locul său în această generație, fie doar şi din prisma calității sale de pedagog. Dacă muzica românească este dominată de covârşitoarea creație enesciană, un merit aparte în orientarea marelui compozitor spre studiul muzicii l-a avut şi Eduard Caudella. Fiindu-i prezentat ,,vestitul compozitor şi profesor din Iaşi rămâne vizibil impresionat de improvizațiile copilului, care susținea că muzica lui nu se poate citi! Totuşi, era necesară şi proba aceasta - iar părinții care au copii atraşi de muzică ştiu prea bine ce înseamnă pentru micuții artişti coborârea din înălțimile încântării sunetelor, pe şesul arid al învățării notelor, al deprinderii scrisului şi cititului muzical. Însă cu pedagogia unui maestru precum era Caudella, chinul dispărea, căpătând aripi de poezie. Încântarea copilului de a pune picioare şi petale pătrimilor şi şaisprezecimilor a fost începutul pentru cariera viitorului compozitor".[19]

Interpret al creației lui Caudella, George Enescu a fost continuat mai târziu, în plan interpretativ de un alt violonist, Daniel Podlovski, născut la Iaşi la 20 februarie 1939. Studiind

---

[17] I. E. Torouțiu, Studii şi documente literare, vol.IV, Junimea, Bucureşti, Inst. Arte plastice Bucovina, 1933, p.368-428

[18] Constantin Radinski, Un hatman cinstit, demn şi plin de omenie (II), articol, Evenimentul, 02 Martie 2002

[19] Dorina Tereza Gorgan, Copilarie, subiect de capodopera,Secvente enesciene, revista on line,,Familia creştină "03 2004

vioara de la şase ani cu Rudolf Podlovski, tatăl său, violonist la Filarmonica din Iaşi şi profesor, peste ani acesta promovează frecvent în țară şi străinătate în recitalurile sale alături de concerte ale unor compozitori străini şi concerte româneşti printre care un loc important îl ocupă şi Caudella. Activitatea solistului la Filarmonica din Iaşi, de promovare a creației compozitorilor din această parte a țării a fost continuată şi mai târziu când sub bagheta dirijorului Ion Baciu au fost interpretate lucrări ale aceluiaşi autor, Eduard Caudella.

Este nimerit poate să încheiem mica noastră pledoarie pentru introducerea în manualele de de educație muzicală de gimnaziu , sau într-un opțional din C.D.Ş., în unitatea şcolară în care ne desfăşurăm activitatea, intitulat poate - Muzicieni ieşeni - a compozitorului care a activat în oraşul nostru, cu un citat din acelați autor francez deja menționat şi care sigur este unul dintre melomanii îndrăgostiți de creația lui Eduard Caudella :

„En musicologue cultivé, Eduard Caudella n'ignorait pas les Ecoles Nationales qui fleurissaient en Europe. Son œuvre, influencée par le premier romantisme, révèle un métier accompli et influencé par le folklore, mais guère novateur. Il est difficile de croire que ses dernières compositions, d'un romantisme très classique, sont contemporaines la maturité créatrice de compositeurs comme Bartok, Schönberg ou Stravinsky. Cela mis à part, le charme indéniable de sa musique symphonique, les rythmes de danses populaires bien proches, à bien des égards, des Rhapsodies roumaines d'Enescu, font des partitions de Caudella autant d'œuvres qui méritent l'attention des mélomanes et des interprète".

BIBLIOGRAFIE

- Compositeur Roumanie – XIXe Caudella, Eduard [1841 - 1924] par Alain Chotil Fani (03/07/1999)
- Cornel Țăranu, Imaginea actuală a creației enesciene , revista Memoria , 2005 O. Rusu, Caragialii şi Iaşii, Dacia literară, nr. 47, 2002
- Maria Bucur, O biografie a lui I. L. Caragiale, I. Bucureşti, Editura Cartea Românească,1989, p.174-175
- E. Torouțiu, Studii şi documente literare, vol.IV,Junimea, Bucureşti, Inst. Arte plastice Bucovina, 1933, p. 368-428
- Constantin Radinski, Un hatman cinstit, demn şi plin de omenie (II), articol, Evenimentul, 02 Martie 2002
- Dorina Tereza Gorgan, Copilarie, subiect de capodopera,Secvente enesciene, revista on line „Familia creştină" 03 2004
- Ion Cuza, Junimea, societate secretă, Convorbiri Literare
- Constantin Popescu, Alina Muşat Popovici, Manual de Educație Muzicală, clasa aVII-a, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1994
- Silvia Craus, La teatru, Mon cher!, articol din săptămânalul Ieşeanul. 31 ianuarie 2006, şi Pietrele vorbitoare din 07 februarie 2006

EINE KLEINE NACHT MUSIK
MICA SERENADA – DE WOLFGANG AMADEUS MOZART
(prezentare generala)

Prof. Elena Dorobantu
Colegiul Național de Artă „O. Băncilă" Iaşi

ARGUMENT

Am ales spre studiu această temă, deoarece anul 2006 este "Anul Aniversar Mozart", când întreaga viață muzicală sărbătoreşte 250 de ani de la naşterea "copilului minune" Wolfgang Amadeus Mozart . S-a născut la Salzburg în 1756, ca fiu al distinsului compozitor, violinist şi pedagog Leopold Mozart.

Educația muzicală a început-o foarte timpuriu sub grija şi îndrumarea atentă a tatălui său. La vârsta de 6 ani, cânta foarte bine la clavecin. Va concerta în diferite oraşe din Germania, Franța, Italia, Anglia.

În aceste turnee, tanarul Mozart, va lua contact direct cu viața muzicală şi se va întâlni cu cei mai remarcabili muzicieni ai timpului.

CREAȚIA

În scurta sa viață a compus un număr impresionant de lucrări în toate genurile. 41 de simfonii, 25 de concerte pentru pian, 7 concerte pentru vioară, concerte pentru diferite instrumente de suflat, sonate pentru vioară, 26 de cvartete, sonate pentru pian, 23 de opera, 15 mise, 1 reguiem, un număr mare de piese pentru diferite formații.

"Mica serenadă" a fost compusă în anul 1787, în stilul "Divertimento", dar pe plan superior, în ceea ce priveste conținutul şi forma.

Serenadele sunt compozițiile menite a se cânta seara târziu chiar noaptea. Acest gen a înflorit de pe vremea "Minnesanger-ilor" şi care ajunge în secolul al XVIII-lea (sub forma instrumentală) una dintre cele mai iubite manifestări de agrement. Au fost cultivate şi de Mozart, căpătând prin el unele atribute apropiate de cele ale concepției simfonice.

Celebra Serenadă pentru instrumente de coarde K. V. 525 Eine Kleine Nacht musik, Mozart a compus-o în luna august a anului 1787, deci în ultimii ani ai vieții şi nici una din umbrele lor, nu transpar în desfăşurarea acestei bijuterii muzicale. Doar tristețea unor amintiri dragi pare a fi pătruns în muzica "Romanței"-p. a II-a, dar şi aceasta învăluită de lumină.

Este o pagină lentă, de o mare frumusețe încadrată de muzica unui Allegro în formă de sonată partea I şi a unui Menuet (partea a III-a Allegretto) a carei legănare grațioasă face tranziție către voioşia nestăvilită a Rondo-ului final (Allegro). Nici o urma din forma traditionala bogata în piese mici, nici urma de stil "divertimento" asa cum ar parea ca anunta titlul.

Iata-ne în fata unei lucrari pentru cvartet sau orchestra de coarde în Sol Major, construita din patru parti, - asemenea unei simfonii- muzica fiecarei parti fiind turnata în forma corespunzatoare celei din ciclul simfonic (forma de sonata de lied, de dans tripartite ,cu "trio" central , de rondo final.

Este o creatie ce innobileaza genul, o creatie ce incununeaza stralucitor sirul serenadelor compuse de Mozart , o capodopera a lor şi a tuturor serenadelor instrumentale ce s-au scris vreodata.

Aceasta lucrare am studiat-o la clasa în orele de muzica de camera cu elevii din cvartetul clasei a X a şi cu cvartetul "Orfeu" din clasa a XII a.

A fost prezentata în concertele camerele din manifestarile externe la Palatul Culturii, "Muzeul Stefan Procopiu",Centrul "Gothe",concertele din cadrul zilelor de aniversare din orasul Pascani, "D-l Trandafir" şi "Mihail Sadoveanu","Ateneul Tatarasi", Colegiul National, Liceul "Vasile Alexandri".

Mica Serenada face parte din repertoriul formatiilor de cvartet de coarde consacrate, al orchestrelor de camera renumite şi este apreciata cu entuziasm de publicul auditor.

BIBLIOGRAFIE

- Berger, Wilhelm Georg, "Ghid pentru muzica instrumentala de camera" Editura muzicala a Uniunii coompozitorilor Bucuresti, 1974.
- Bughici Dumitru, "Dictionar de forme şi genuri musicale", Editura muzicala a Uniunii compozitorilor, Bucuresti 1974
- Larousse, "Dictionar de Mari Muzicieni", Univers Enciclopedic, Bucuresti 2000
- Ioana Stefanescu, <<O istorie a muzicii universale>>, Editura Fundatiei Culture Romane
- George Pascu, Melania Botocanu, Carte de istorie a Muzicii, Ed. Vasiliana, Iasi 2003

TIPOLOGII CONCERTANTE ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ DE ORIENTARE NEOCLASICĂ

Prof. drd. Luminița Duțică
Colegiul Național de Artă „O. Băncilă" Iași

TIPOLOGII CONCERTANTE ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ DE ORIENTARE NEOCLASICĂ

GENERALITĂȚI

NEOCLASICISMUL ÎN MUZICA EUROPEANĂ

Primele decenii ale sec. XX, caracterizate printr-o mare diversitate de tendințe şi orientări stilistice, propulsează în sfera conştiinței artistice un fenomen distinct: neoclasicismul.

Motivat prin dorința creatorilor de a reînnoda legătura cu ideea de clasicitate în artă, acest curent muzical îşi va dovedi durabilitatea trecând dincolo de perioada începutului de secol, ecourile sale, mai mult sau mai puțin filtrate, ajungând până în perioada mijlocului de veac şi chiar a deceniilor următoare.

Frecvent, prezența acestui curent a fost asociată ideii de „renaştere muzicală", reacție justificată, dacă ne gândim la racordurile din planul elementelor de limbaj, a formelor şi a genurilor muzicale, în general.

Datorită ariei de cuprindere semantică a termenului de clasic, se impune precizarea că neoclasicismul stabileşte filiații cu trei dintre marile epoci ale istoriei muzicii, acestea fiind: Renaşterea, Barocul[20] şi Clasicismul. După cum afirmă Carmen Antoaneta Stoianov: „Întregit în devenirea sa temporală prin sugestia barocă şi apoi prin cea clasică pe care le atrage prin fundamentele lor comune, acest stil va legitima orizontul în care se dăltuieşte ideea de substanță «primară», de maximă concizie şi pregnanță intonațională, exprimând năzuința către unitatea de ordin superior"[21]. Conform aceleiaşi autoare, Neoclasicismul are patru niveluri semantice care se regăsesc în tot atâtea sfere dispuse interconexional:

„axa evaluativă – prin care neoclasicismul «reinventează» modelul, îl impune cu autoritate şi îi conferă capacități de cuprindere sporite față de antecesorul său: modelul clasic;

axa temporală – prin care se manifestă predilecția pentru «vechi» şi din care se naşte opoziția constructivă clasicitate-modernitate;

cele două paliere distincte ale axei estetice – primul impunând obiectivitate, unitate, echilibru, sens creator imitativ nu copiere /.../, cel de-al doilea dezvoltând structuri relaționale, mimând geometria, masivitatea, gravitația, simetria"[22].

Produs al gândirii muzicale europene, Neoclasicismul va iradia şi în alte sfere stilistice, asumându-şi rolul de a depăşi soluțiile Romantismului şi Postromantismului excesiv de retoric, evitând şi influențele impresioniste, destul de puternice în perioada respectivă.

În esență, curentul neoclasic revitalizează concepte de bază ale clasicității precum: simplitatea, generalitatea, perfecțiunea, echilibrul. „D.p.d.v. normativ, în neoclasicism,

---

[20] „... cadrul arhetipal al compoziției moderne de referință preclasică este dat de *continuum-ul muzical al barocului, de orizontalitatea lui multiplană în perpetuă înaintare şi în acelaşi timp convergentă spre un câmp intonațional omogen*, ca urmare, pe de o parte, a jocului imitativ al vocilor, iar pe de altă parte,a rolului formativ fundamental pe care îl deține aici *figura* /.../". Clemansa Liliana Firca – *Modernitate şi avangardă în muzica ante- şi interbelică a sec. XX (1900-1940)*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2002, p. 173.

[21] *Cfr.* Carmen Antoaneta Stoianov – *Repere stilistice în muzica românească de factură neoclasică*, București, Ed. Fundației România de Mâine, 2000, p. 12.

[22] *Ibidem*, p. 13.

reprezentarea sonor-muzicală are cerințe specifice, între care cea de unitate a cadrului general la toate nivelurile sale, de la timbru la structuri metro-ritmice, melodice, armonice sau de organizare contrapunctică, agogică ori dinamică de expresie – de unitate a acestui cadru cu oricare din detaliile sale, ocupă un loc primordial în atenția creatorilor /.../"[23].

Şi în planul reflexiei muzicale, cu trimitere la sfera esteticului, Neoclasicismul deține cîteva priorități, aducând în prim plan o largă paletă atitudinală, care merge de la naiv la ludic, de la comic la ironic, atingând şi unele laturi nespecifice precum caricaturalul sau grotescul. Curentul la care ne referim a avut şi rolul unui liant între diferitele şcoli de compoziție sau tradiții muzicale europene, funcționând ca un adevărat numitor comun pentru limbajele deja constituite.

Deşi deschiderile neoclasice se bazează pe o serie de elemente preexitente, compozitorii care au îmbrățişat acest stil muzical au dovedit o mare mobilitate creatoare, orientând întreaga expresie muzicală spre timpul prezent, propunând o reevaluare contextuală a reflexelor trecutului, salvând astfel muzica de la orice tip de retroversiune.

În acest moment este cazul să invocăm caracteristicile muzicale ale Neoclasicismului şi una dintre cele mai pregnante trăsături se dovedeşte a fi conservarea, cultivarea şi rafinarea conceptului melodic, atât în plan intonațional, ritmic şi tonal.

Această dimensiune va favoriza repunerea în discuție a valențelor concertante, evidente îndeosebi prin reactualizarea principiilor de formă. Astfel, arhitectura sonoră se subordonează principiilor de echilibru şi armonioasă proporționare a planurilor sonore şi a secțiunilor, totul sub controlul atent al verticalității şi orizontalității.

Pe fondul primenirii generale a limbajului muzical în sfera generativă preconizată de filiația neoclasică, segmentul cel mai puternic reprezentat este cel al genului muzical.

Iată o panoramare a ipostazelor sub care se prezintă fenomenul menționat, cu referire la prima jumătate a sec. XX: suita de tip baroc, simfonia, tema cu variațiuni, sonata instrumentală, concertul solistic, divertismentul concertant, concerto grosso, concertul pentru orchestră mare, concertul pentru orchestră cu instrument solist obligat, cvartetul, octetul, dixtuorul, opera, opera-oratoriu.

O caracteristică importantă a genurilor muzicale neoclasice este autonomizarea expresiei în raport cu poetica sau chiar programatismul secolului anterior. Faptul explică revenirea în forță la suita orchestrală, concertul pentru orchestră[24] sau la cel cu solist[25], de asemenea, la simfonie şi variațiune (într-o viziune concentrată ca dimensiune față de modelele anterioare).

Observăm totodată o revitalizare a cameralului cu un puternic reviriment al instrumentelor de suflat (mai ales cele de lemn), care sunt asociate frecvent cu cvintetul de coarde.

Pornind de la ultimele considerații, vom observa faptul că orchestrația de tip neoclasic pune accentul pe sobrietate, înclinând balanța preferințelor timbrale spre zona instrumentelor de coarde, ceea ce conduce la o reducție a aparatului simfonic care, de altfel, răspunde concepției reductive a dimensiunilor formei.

Astfel „... racordarea vectorilor neoclasici la sugestiile folclorice distilate cu mare artă, /.../ secvențe, repetiții, simetrii de construcție, proporții, plan dinamic – totul pledează pentru absorbția esteticii neoclasice. Dincolo de tratări fugate /.../ sesizăm /.../ certe raportări la cerințele stilisticii baroce îngemănate cu cea clasică ..."[26].

---

[23] *Ibidem*, p. 14.

[24] Paul Hindemith – *Concertul pentru orchestră op. 38;* Walter Piston – *Concertul pentru orchestră*; Ulysses Kay – *Concert pentru orchestră*; Harold Shapero – *Concertul pentru orchestră*.

[25] Igor Stravinski – *Concert pentru pian şi orchestră de suflători* (1923-1924); Manuel de Falla – *Concert pentru clavicemballo* (1923-1926); Béla Bartók – *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră* (1926) şi Paul Hindemith, prin suita celor cinci lucrări concertante cu solist, op. 36 (1922-1927).

[26] *Cfr.* Carmen Antoaneta Stoianov – *op. cit.*, p.60.

Am putea afirma că fenomenul polarizator al devenirii Neoclasicismului muzical constă în revigorarea aspectului concertant şi, alături de genul consacrat prin formula solist plus orchestră[27], ia naştere o simbioză inedită între simfonic şi concertant, concretizată în genul de concert simfonic.

Desigur, reflexele vechiului concerto grosso[28] vor fi prezente iar tipologia genului va cunoaşte diferenţieri la nivel timbral, prin autonomizarea unor familii de instrumente. Astfel, sub incidenţa cameralului, vom avea: concerte pentru orchestră de coarde, pentru suflători (de lemn sau alamă), pentru percuţie. De asemenea, vor fi cultivate şi structurile mixte, atât în plan cameral cât şi simfonic.

O altă latură importantă a stilului neoclasic este vocabularul tono-modal, ce ascultă de legile sintezei între cele două sisteme sonore, sau cel modal, manifestat în epocă sub incidenţa unor vectori stilistici prezenţi în creaţia compozitorilor Stravinski şi Bartók. Dacă aceştia cultivă un modalism cromatic de esenţă arhaică, specific tradiţiilor muzicale din care proveneau, alţi compozitori se fac ecoul vechiului modalism diatonic, aşa cum se întâmplă în cazul lui Ferrucio Bussoni şi Ottorino Respighi, lucrările lor purtând titluri dintre cele mai sugestive: *Concerto gregoriano* sau *Concertul în do mixolidic*.

Însă există şi compozitori care au descoperit o corespondenţă între formele de tip clasic şi noul vocabular serial-dodecafonic. Goffredo Petrassi este unul dintre compozitorii care au implementat această tehnică în genul concertului pentru orchestră, îmbinând rigoarea conceptuală cu libertatea exprimării concertistice.

NEOCLASICISMUL ROMÂNESC

O retrospectivă asupra creaţiei muzicale româneşti ar putea plasa Neoclasicismul în postura acelui curent care a direcţionat puternic orientările stilistice ale începutului de secol, exercitându-şi influenţele mult timp după momentul apariţiei de la începutul sec. XX. Mai mult decât atât, Neoclasicismul pare a fi primul curent stilistic închegat, care favorizează sincronizarea şi dialogul şcolii româneşti de compoziţie cu celelalte structuri similare ale Europei.

Elementele de filiaţie sunt identice cu cele care definesc Neoclasicismul european sau american. În opinia Clemansei Liliana Firca, acestea ar fi:

- şcoala pariziană, prin Schola Cantorum sau Nadia Boulanger;
- climatul francez, prin Erik Satie, Darius Milhaud;
- şcoala germană, austriacă şi italiană.

În principal, compozitorii români au fost influenţaţi de şcolile franceză şi germană, urmând în creaţiile lor direcţiile de abordare a celor două linii stilistice.

Principalul element de înnoire, ce conferă şi o notă distinctă spaţiului stilistic românesc, este evoluţia Neoclasicismului în sfera sintezei superioare între tradiţia muzicală occidentală şi cea folclorică autohtonă. Sub aceste auspicii se conturează ideea unui neoclasicism românesc.

Printre motivaţiile larg acreditate cu privire la geneza curentului neoclasic în cultura muzicală românească, un loc prioritar îl deţine tentativa de a suplini lipsa unei perioade clasice, comparativă, de exemplu, cu cea a clasicismului vienez.

---

[27] În viziunea lui Paul Hindemith, instrumentul solist primeşte ca suport acompaniator o orchestră de cameră, ceea ce demonstrează voinţa expresă de concentrare a ansamblului, împlinind o altă caracteristică a esteticii neoclasice. Este cazul lucrărilor cuprinse în op. 36: *nr. 1 pentru pian şi 12 instrumente; nr. 2 pentru violoncel şi 10 instrumente*; *nr. 3 pentru vioară şi orchestră de cameră*.

[28] Ernest Bloch – *Concerto grosso* (1925); Eduard Krenek – *Concerto grosso* (1925); Filip Lazăr – *Concerto grosso* (1927); Dmitri Mitropoulos – *Concerto grosso* (1929).

Coexistând sau receptând influențele unui curent contemporan precum Expresionismul, Neoclasicismul stabileşte relații de interferență cu fenomenul menționat, fapt demonstrat atât de creația unor compozitori precum Stravinski, Honneger, Bartók, Prokofiev ş.a., dar şi a unor creatori români precum: Filip Lazăr, Marcel Mihalovici şi, mai târziu, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri ş.a.

Bipolaritatea celor două sfere de influență va configura opțiunile stilistice ale compozitorilor neoclasici români în majoritatea elementelor de limbaj. Se detaşează însă, cu caracter de maximă relevanță, diferențele în plan intonațional, care se manifestă fie pe linia cromatismului generalizat la Zeno Vancea, Marcel Mihalovici şi Matei Socor – ceea ce indică o apropiere a acestora de sfera germanică –, fie pe direcția unei reconsiderări diatonice la Filip Lazăr sau Dinu Lipatti, ceea ce indică afinități cu neoclasicismul de ethos latin (pe filiera Ravel, Honneger sau compozitorii italieni).

Să trecem succint în revistă principalele trăsături care definesc Neoclasicismul românesc.

În primul rând, se constată preocuparea fundamentală pentru linearitate. Afirmația vizează atât orizontalitatea propriu-zisă a entității melodice cât şi aspectul general al textului multivocal, ale cărui componente sunt preponderent subordonate aceluiaşi tratament linear.

Sugestiile provenite din zona folclorică dar şi influențele fenomenului ostinato, cultivat intens în creațiile lui Stravinski şi Bartók, alimentează o scriitură multivocală, ce se doreşte a fi o replică modernă pe măsura corespondențelor stilistice cu ceea ce a consacrat ca dimensiune polifonică epoca Barocului[29].

O altă trăsătură importantă este localizată la nivelul temporalității, ritmul caracterizându-se printr-un impuls motoric de o vitalitate deosebită, grație aceloraşi surse stilistice venite pe filiera modalismului arhaic din muzicile tradiționale est-europene. Astfel, ritmul divizionar, cu toate elementele de simetrie, periodicitate şi continuitate adiacente, va primi în unele ópusuri replica unor categorii precum aksak-ul sau giusto-silabic-ul care, deşi nu se manifestă frecvent în mod explicit (decât mai târziu, în a doua jumătate a sec. XX), influențează structura temporală a ópusului pe linia asimetriei, nonperiodicității şi discontinuității.

În concordanță cu evoluția Neoclasicismului pe plan european, compozitorii români ai primei jumătăți de sec. XX recurg la o reducție a expresiei motivice sau a structurilor orchestrale, preferând în plan arhitectonic formule laconice, opuse retoricii de amplitudine a Romantismului şi Postromantismului.

Nota distinctă a opțiunilor autohtone rezidă în personalizarea Neoclasicismului românesc pe baza melosului folcloric ce îşi lasă amprenta în toate genurile abordate. Dacă într-o primă fază neoclasică era evidentă predilecția pentru suita instrumentală sau orchestrală, maturizarea treptată a acestui curent va proiecta în prim plan divertismentul pentru orchestră, un gen de factură miniaturală, care se dovedeşte integrator al parametrilor gândirii clasice, pe linia reductibilității formei şi a restrângerii participării instrumentale. Dintre multiplele specii muzicale cultivate în această perioadă stilistică se detaşează, ca formulă de gen şi noutate, concertul pentru orchestră – fuziune între gândirea cameral-simfonică şi cea concertantă.

Noul „hibrid stilistic" va intra în atenția compozitorilor din perioada postbelică, deşi genul s-a afirmat anterior prin creațiile lui Marcel Mihalovici şi Sigismund Toduță – doi dintre reprezentanții care au manifestat adeziunea cea mai consecventă față de ideea „neobarocă".

Capitolul caracteristicilor de limbaj specifice Neclasicismului muzical românesc nu poate eluda componenta estetică, în care un loc aparte îl deține ceea ce s-a numit „Expresionismul

---

[29] „... barocul rămâne principalul rezervor de sugestii (şi) pentru creația «neoclasică» autohtonă. /.../ Evoluții şi structuri polifonice, scrieri de tip «neobaroc» apar aproape la tot pasul în compozițiile epocii, inserate în forma şi ciclul sonată sau în alte forme (ex: Matei Socor – *Concertul de cameră* pentru 7 instrumente)". Clemansa Liliana Firca – *op. cit.*, p. 172.

românesc". Fenomenul este tratat pe larg de Clemansa Liliana Firca[30], în actualul context rezumându-ne la precizări cu privire la funcția citatului.

Dacă preluările din zona folclorică sunt cel mai frecvent asociate acestui concept, la fel de important s-a dovedit, mai ales pentru lucrările româneşti din deceniul 4 al perioadei interbelice, citatul cu adresă istorică, care, prin funcția sa meta-muzicală, stabileşte filiații substanțiale cu creațiile compozitorilor preclasici, clasici sau romantici. De altfel, compozitorii români vizează deseori sinteza stilistică în creațiile lor: folclorism, impresionism, neoromantism, neobizantinism, neoclasicism etc., explorând cele mai diverse genuri şi abordând compartimente timbrale precum: vocal, instrumental, orchestral sau vocal-simfonic.

Uneori, ei practică o anume disimulare a stilului neoclasic, respectând totuşi elementele de limbaj specifice. Perioada postbelică va cunoaşte exemple de acest fel, în care unii compozitori îşi definesc intențiile neoclasice, apelând la titluri sugestive: *Concertino în stil clasic* de Alfred Mendelsohn sau *Divertisment în stil clasic* de Dan Constantinescu.

Asupra tipologiei concertante vom reveni mai pe larg în subcapitolele următoare. Totuşi, trebuie menționate principalele genuri muzicale cultivate, de orientarea neoclasică românească. Acestea ar fi: divertismentul pentru orchestră sau pentru solist şi orchestră de coarde, piesa simfonică de tip burlescă, schița şi intermezzo simfonic, uvertura (în stil clasic), suita, partita, fuga, invențiunea, coralul, toccata, variațiunea, concertul (concerto grosso, concertul pentru solist şi orchestră, concertul pentru orchestră), simfonia concertantă, concertino pentru orchestră, concertino pentru solist şi orchestră.

Înainte de abordarea problematicii specifice legate de tipologia genului concertant, se mai impun câteva precizări preliminare. Dintre acestea nu poate lipsi menționarea anului 1927, considerat a fi momentul de debut al genului concertant în România prin lucrarea Concerto grosso de Filip Lazăr.

Perioada interbelică va fi un timp al afirmării plenare a şcolii româneşti de compoziție, Neoclasicismul configurându-se tot mai ferm prin creațiile compozitorilor: Marțian Negrea, Zeno Vancea, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Dinu Lipatti, Matei Socor, Constantin Silvestri, Sigismund Toduță.

Acest tablou al personalităților componistice româneşti din perioada interbelică îşi are însă punctul de focalizare în creația lui George Enescu, adevărat ctitor al Neoclasicismului românesc. Caracterizată printr-un clasicism structural, personalitatea creatoare a lui George Enescu se va orienta spre sinteze inedite, diferite de exponenții şcolii germane sau franceze la care se formase. În spiritul reevaluărilor şi actualizării vechilor forme, tehnici şi procedee, George Enescu transcende retorica romantică şi chiar postromantică a epocii, deschizîndu-se spre modernitatea autentică.

Cîteva particularități ale limbajului enescian ne vor edifica asupra orientării sale neoclasice.

Ceea ce impresionează încă de la primul contact cu opera sa este rigoarea detaliului, minuțiozitatea dozării şi direcționării materiei sonore într-un tot unitar şi deplin coerent, în care toate elementele constitutive fac parte dintr-o țesătură primară, astfel încât impresia generală este aceea că fiecare element este dedus din celălalt, este cauză şi efect a întregului discurs muzical. În acest sens, tehnica variației, cu accente puternic personalizate, angrenează scriitura şi formele contrapunctice (imitație, canon, fugatto, expoziție de fugă etc.) dar mai ales originala heterofonie, domeniu în care marele compozitor deține întâietatea. Sfera concepției specifice enesciene include percepția specială în raport cu anumite genuri folclorice cărora le imprimă o veritabilă tentă neoclasică. În acest fel, „... Enescu sesizează cu o deosebită finețe culoarul pe

[30] *Cfr.* Clemansa Liliana Firca – *op. cit.*

care naționalul vine într-o fertilă confluență cu universalul, eliminând complexele iminente ale unei tinere culturi muzicale"[31].

Corifeu al mişcăriii neoclasice interbelice din România, George Enescu şi-a concretizat intenția componistică într-o serie de ópusuri de mare valoare precum: Suita nr. 1 op. 3 pentru pian „în stil vechi"; Suita nr. 2 op. 10 pentru pian în re major (1903); Suita nr. 3 op. 18 pentru pian (1913-1916); Suita pentru orchestră nr. 1 op. 9 (1902-1903) şi Suita pentru orchestră nr. 2 op.20 (1915). Acestora li se adaugă Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră asupra căreia vom reveni.

CONCERTO GROSSO

Referințele cu privire la genul concerto grosso au o dublă semnificație şi importanță. În primul rând, acest gen muzical marchează la nivelul anului 1927 debutul manifestării curentului neoclasic în arealul stilistic românesc. Este vorba despre Concerto grosso nr. 1 op. 17 de Filip Lazăr.

În al doilea rând, această lucrare a atras atenția asupra faptului că tradiția clasică sau preclasică nu poate fi relansată decât dintr-o perspectivă nouă, modernă[32].

Într-o accepțiune mai largă, revitalizarea genului concertant punea în discuție conceptul dialogului instrumental, vizând, pe de o parte, relația dintre compartimentele sau instrumentele ansamblului iar, pe de altă parte, relația dintre solist (soliști) şi ansamblu.

Din acest punct de vedere merită a fi menționat faptul că, deşi genul concerto grosso nu a beneficiat de un al doilea ópus în creația lui Filip Lazăr, direcția concertantă a fost urmată în perioada 1931-1934 de alte trei lucrări: două Concerte pentru pian şi orchestră şi un Concerto da camera pentru baterie şi 12 instrumente.

Revenind la reperul fundamental al Neoclasicismului românesc din primele decenii ale sec. XX, să observăm încercarea de împlinire a dezideratului sintezei prin împletirea elementelor preclasice şi clasice, a celor polifone şi omofone, într-un tot unitar, caracterizat prin concizie, sobrietate, logică a dialogului şi economia mijloacelor de exprimare. Însăți structura orchestrei (oboi, fagot, corn, trompete, timpan şi coarde) aminteşte de simplificarea orchestrei clasice, în timp ce succesiunea celor patru părți, precedate de o introducere (Largo), îmbină formele preclasice (partea I – Fuga, partea a II-a – Aria) cu elemente clasice (Allegretto şi Allegro final).

Pe linia sintaxelor, Filip Lazăr alternează monodia cu polifonia după următoarea schemă:

- Introducere – monodie cu intenții polifonice;
- Partea I – polifonie;
- Partea a II-a – monodie acompaniată;
- Partea a III-a – monodie acompaniată cu intervenții polifonice;
- Final – polifonie îmbinată cu monodie.

Deschiderea realizată prin această lucrare a favorizat gesturi similare din partea unor compozitori precum: Constantin C. Nottara, Alfred Mendelsohn şi Adalbert Winkler, pentru a menționa doar câțiva dintre cei care au abordat acest gen. În toate cazurile însă putem observa

---

[31] Carmen Antoaneta Stoianov – *op. cit.*, p. 85.

[32] „Filip Lazăr cultivă condiția modernă a clasicității, recitirea, relativizarea principiilor, presupunând tehnici, procedee, structuri formale, recreând tipul de atmosferă, impunând condiția echilibrului, a simetriei, a conceptului ideal de clasicitate privit ca reper, ca măsură a expresiei muzicale. Se caută o nouă şi sugestivă simplitate, subliniată prin apelarea la formații reduse, la diminuții formale sau dimensionale, la reducții. /.../ Prin Filip Lazăr se naşte, în perimetrul muzical românesc, o nouă atitudine: cea de reînviere a spiritului sec. XVII, de căutător, de prospectare a năzuinței spre necesare cristalizări de limbaj, de structuri formale". Carmen Antoaneta Stoianov – *Ibidem*, p. 175.

conjugarea a trei direcții importante: valorificarea tradiției europene, decantarea tradiției autohtone (folclorismul) şi modernismul.

CONCERTINO

Deseori, viziunea componistică se apleacă asupra unor forme şi genuri reductive care împlinesc nevoia de concizie şi esențializare. Acestea nu sunt structuri autonome de tipul miniaturii ci derivate ale unor ipostaze fundamentale: sonata – sonatina; fuga – fughetta; simfonia – simfonietta etc.

În această sferă de interes intră şi genul concertino, o formă miniaturizată a concertului.

Din punct de vedere semantic, termenul este omonim celui atribuit grupului de soliști din cadrul concerto-ului grosso, denumit concertino, aflat în opoziție cu ansamblul ripieno.

Aspectul reductiv vizează atât expresia arhitecturală cât şi dimensiunea ansamblului orchestral. Un model al genului, lansat în spațiul neoclasic interbelic românesc, este lucrarea lui Dinu Lipatti intitulată Concertino în stil clasic pentru pian şi orchestră de cameră (1936).

Intitulată la început „suită clasică", lucrarea are patru părți: partea I – sonată monotematică (apropiată, în consecință, de concertul baroc); partea a II-a – scriitură având afinități atât cu invențiunile la două voci de J. S. Bach cât şi cu piesele claveciniştilor, mai ales cu sonatele lui Scarlatti; partea a III-a – caracter de scherzo clasic, opune oarecum scriitura polifonă a primelor două părți prin structura ei predominant omofonă; partea a IV-a – Final, cu formă de sonată bitematică, având afinități stilistice cu muzica lui Scarlatti şi Haydn.

Un necesar salt în timp va confirma faptul că genul concertino a captivat şi alți compozitori din perioada postbelică. Dintre aceştia enumerăm: Aurel Popa – *Concertino pentru orchestră* (1966), pentru ansamblu mare (8 corni, 6 trompete, 6 tromboane, unde Martenot, percuție complexă); Adrian Rațiu – *Concertino per la Musica Nova*; Dumitru Bughici – *Concertino pentru pian şi orchestră* op. 44; Carmen Petra-Basacopol – *Concertino pentru vioară şi orchestră*.

Emblematic în acest sens este *Concertino pentru orchestră* de Aurel Popa. În prezenta lucrare compozitorul recurge la un aparat orchestral tradițional, completat cu vibrafon şi unde Martenot. Dezvoltând o arhitectură tripartită: *Perpetuum mobile, Culori, Cavalcadă*, autorul etalează o țesătură muzicală ce înglobează în mod flexibil diatonismul tono-modal şi cromatismul tratat liber. Predominante sunt două structuri intonaționale care apar fie ca elemente tematice, fie ca formule auxiliare. De asemenea, respectivele nuclee pot avea implicații la nivelul formei, stând la baza arcuirii unor largi periodizări. Circulația lor la nivelul întregului asigură unitatea şi coerența ópusului respectiv.

CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ

La sfârşitul sec. XIX şi începutul sec. XX se manifestă o puternică tendință în ceea ce priveşte egalizarea importanței acordate instrumentului solist cu cea a orchestrei.

Una dintre explicații este legată de rolul instrumentului solist care variază de la susținerea unor pasaje cadențiale de mare extensie (atingând uneori chiar dimensiunile unor părți întregi de concert) până la dizolvarea sau asimilarea în masa orchestrală.

În această ipostază, dialogul solist-orchestră translează în interiorul ansamblului, fiind distribuit între diferitele compartimente şi urmând sensul unei desfăşurări simfonice a muzicii.

După cum vom putea constata, evoluția genului nu exclude ideea concertului pentru solist şi orchestră, dar o transformă, generalizînd-o în sensul „întregului concertant". Totodată, ceea ce va deveni ulterior concertul pentru orchestră se revendică şi din zona cameralului, unde, spre exemplu, amplificarea cvartetului de coarde conduce deseori la apariția concertului pentru orchestră de coarde.

Pe linia filiațiilor de gen, trebuie să menționăm şi reluarea într-un alt context a datelor caracteristice vechiului concerto grosso, explicabilă prin tendința evidentă a curentelor postromantice de revenire la formele preclasice, prin revigorarea creatoare a procedeelor polifonice specifice.

Referindu-ne la spațiul stilistic românesc, vom constata faptul că la începutul sec. XX concertul instrumental românesc se orienta spre genul poemului concertant, sub influența poemului simfonic al lui Liszt, pe de o parte, şi al poemului concertant al lui Ernest Chausson, pe de altă parte.

Deşi apare în prima jumătate a sec. XX, concertul pentru orchestră este mai intens abordat în cea de-a doua jumătate a secolului (Matei Socor – *Concert pentru orchestră mare*, 1939 sau Alexandru Velehorschi – *Concert pentru orchestră*, 1950).

Reperul stilistic principal este oferit de celebra lucrare a lui Béla Bartók, muzica românească îmbogățind literatura concertistică dedicată aparatului orchestral cu numeroase ópusuri ce se revendică de la acest model.

Deşi porneşte de la ideea interferenței genurilor, concertul pentru orchestră va accentua mai mult caracterul simfonic decât cel concertant, tratarea materialului sonor în cadrul unor ample arhitecturi delimitându-i sfera specifică şi asigurându-i valențele unui gen de sine-stătător.

Acest cadru stilistic generic deține o serie de particularități în plan tipologic, principalul criteriu fiind acela al aparatului orchestral. Din acest punct de vedere, vom întâlni trei mari categorii de gen: concertul pentru orchestră mare, concertul pentru orchestră de coarde (preponderent), concertul pentru ansambluri camerale (suflători sau percuție). Totodată distingem o categorie mixtă, care îmbină dimensiunile concertant-simfonic şi cameral-orchestral în genul simfoniei concertante.

CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ MARE

Pe linia fuziunii caracteristicilor concertante cu cele simfonice, ansamblul mare orchestral este supus unui travaliu, în care atenția acordată componentelor de limbaj se îmbină cu etalarea virtuților timbrale specifice fiecărui compartiment.

În continuare vom trece în revistă câteva modele ale genului.

ANATOL VIERU – CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ (1954)

Considerată a fi o lucrare de şcoală, care prefigurează totuşi liniile mari ale evoluției ulterioare a compozitorului, Concertul pentru orchestră simfonică este conceput în patru părți: partea I (Allegro con brio) – formă de sonată; partea a II-a (Andante) – lied mare; partea a III-a (Allegretto) – scherzo şi partea a IV-a (Impetuoso-Allegro vivace) – formă de sonată. Lucarea se distinge prin sinteza realizată între limbajul modal şi cel tonal.

OVIDIU VARGA – CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ ŞI PERCUȚIE (1957)

Autorul recurge la folosirea formelor polifonice preclasice pe care le filtrează prin intermediul unor tehnici de scriitură modernă. Partea I – Preludiu prezintă o idee melodică din care va deriva tema părții a II-a – Passacaglia. În acelaşi spirit, o altă idee melodică a părții I va sta la baza temei de Fugă – partea a III-a, după care întreaga lucrare se va încheia cu suprapunerea temelor enunțate în Preludiu. Se remarcă rolul coloristic al percuției, ce exprimă pregnanța ritmurilor variate.

DORU POPOVICI – CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ (1960)

Dedicată unui ansamblu orchestral mai redus (suflători de lemn, trompetă, timpan şi corzi), lucrarea lui Doru Popovici este importantă prin rolul solistic acordat fiecărui compartiment instrumental.

ZENO VANCEA – CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ (1961)

Conceput pe baza unor forme polifonice baroce: invenţiunea, ricercarul, passacaglia şi fuga, concertul este ancorat în actualitate prin limbajul modal-cromatic şi melodica de esenţă românească. Prin structură şi realizare, lucrarea este reprezentativă pentru curentul neoclasic contemporan.

MARŢIAN NEGREA – CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ (1963)

Alcătuit din patru părţi: *Prolog, Pantomima, Bocet* şi *Epilog*, concertul se remarcă prin intenţia compozitorului de a asimila forma cu unele genuri folclorice (a se vedea Lamento-ul părţii a III-a, care este de fapt o melodie de bocet).

ALFRED MENDELSOHN – CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ MARE (1965)

Cele trei părţi: *Allegro moderato*, *Ben vivo* şi *Andante* relevă o tratare polifonică prin care se asigură cursivitatea şi unitatea discursului muzical. Periodic, pe durate scurte, apar din masa orchestrei intervenţiile unor instrumente soliste, ceea ce demonstrează caracterul concertant al lucrării.

DUMITRU BUGHICI – CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ (MELODIE, RITM, CULOARE), (1970)

Titlul lucrării este relevant prin intenţia compozitorului de a asocia fiecare parte cu unul dintre elementele de bază ale muzicii: melodia – în care autorul etalează o bogată imaginaţie creatoare; ritmul – amintind ecourile muzicii de jazz şi culoarea – diferenţiată fie pe instrumente soliste, fie pe compartimente orchestrale.

Alte lucrări de gen aparţin compozitorilor: Theodor Drăgulescu (*Concert pentru orchestră*, 1963), Alfred Mendelsohn (*Concert pentru orchestră mare*, 1965), Ştefan Zorzor (*Concert pentru orchestră*, 1965), Pascal Bentoiu (*Eminesciana III - Concert pentru orchestră* op. 23, 1976), Dorian Varga (*Concert pentru orchestră – Orpheu*, 1979-1980) şi Mihai Ghircoiaşiu (*Concert pentru orchestră*, 1981).

CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE

Alături de concertul pentru orchestră mare, având o scriitură de tip simfonic, mulţi dintre compozitorii români vor adopta un stil cu tendinţe camerale, utilizând îndeosebi orchestra de coarde. În acest context, este foarte frecventă recurgerea la structura genului baroc, exprimată prin dialogul viu între tutti şi solişti.

Ponderea deosebită a acestui gen muzical în preocupările compozitorilor români din a doua jumătate a sec. XX impune necesitatea prezentării evoluţiei stilistice pe trei perioade: 1950-1959, 1960-1966, 1970-1979.

PERIOADA 1950-1959

SIGISMUND TODUŢĂ - CONCERT PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE NR. 1 (1951)

Seria concertelor pentru orchestră a anilor 1950-1959 debutează cu această lucrare, în care orientarea autorului către folclor se înscrie în curentul regândirii genului concerto grosso al sec. XVIII. De fapt, sunt articulate atât caracteristicile modelului clasic, evidente în organizarea arhitecturală (partea I – *Allegro moderato*, sonată; partea a II-a – *Andante molto*, lied; partea a III-a – *Allegro giocoso, rondo*), cât şi elementele modelului baroc, prezente în dialogul grupului solistic cu orchestra. Discursul de factură clasicizantă relevă tendinţele de modernizare ale genului, exercitând o influenţă importantă în dezvoltarea simfonismului românesc.

PAUL CONSTANTINESCU - CONCERT PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE (1955)

Lucrarea lui Paul Constantinescu este emblematică pentru această tendință de amplificare a cameralului în simfonic. Astfel, revizuind cvartetul de coarde nr. 1 compus în 1947, autorul exprimă tendința neoclasică în literatura concertantă românească. Cele trei părți (partea I – Allegro, sonată; partea a II-a – Andante apassionato, lied; partea a III-a – Presto, rondo) se află într-un perfect echilibru derivat din concepția clasică, dar tematica promotoare a unui modalism specific indică o filiație organică a stilului cu filonul cântecului popular românesc.

ION DUMITRESCU - CONCERT PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE (1956)

În mod similar, compozitorul Ion Dumitrescu își edifică această lucrare concertantă prin reconsiderarea cvartetului de coarde compus în 1949. Părțile (*Allegro con brio* – temă de joc; *Andante soave molto semplice* – caracter doinit; *Allegro scherzando e rustico* – temă de joc; *Allegro risoluto* –sinteză a elementelor anterioare) sunt construite în virtutea unei tehnici predominant omofone, cu numeroase unisonuri. În această ipostază, caracterul cameral cedează în favoarea tratării orchestrale, concertul propriu-zis având mai mult o desfăşurare simfonică.

ALFRED MENDELSOHN – CONCERTO GROSSO PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE ŞI CVARTET DE COARDE (1956)

Lucrarea promovează reconsiderarea formelor preclasice (partea I – *Preludiu*; partea a II-a – *Allegro*; partea a III-a – *Ciaccona*; partea a IV-a – *Finale*). Este semnificativ faptul că în partea a IV-a cvartetul de coarde are o desfăşurare solistică de tip cadențial. În celelalte părți, el însă se integrează în masa orchestrală, întregul discurs degajând un ritm bogat, sincopat şi o tematică impregnată de cromatisme.

OVIDIU VARGA - CONCERT PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE ŞI PERCUȚIE (1957)

Urmând aceeaşi filieră neobarocă, Ovidiu Varga construieşte trei părți (*Preludiu*, *Passacaglia* şi *Fuga*), îmbinând elementele tradiționale cu un suflu contemporan derivat din polifonia lineară, în care vocile suprapuse îşi urmează propriul impuls melodic, fără o raportare riguroasă în plan armonic vertical.

TUDOR CIORTEA - CONCERT PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE (1958)

Conceput pentru o formație orchestrală amplă, lucrarea lui Tudor Ciortea propune prin scriitură o structură cameralã. Aceasta se evidențiază prin gândirea severă, polifonică, proprie genului de cvartet. În esență, compozitorul nu urmăreşte efecte orchestrale, preocupat fiind mai mult de îmbinarea liniilor melodice deplin conturate, cu profil personal.

Faptul că acest gen muzical avea un mare impact în epoca la care ne referim este dovedit şi de creația unor compozitori foarte tineri la acea vreme, care, deşi au avut o evoluție radical diferită de tendințele neoclasice, le-au cultivat la începutul carierei lor componistice tocmai sub forma concertului pentru orchestră de coarde. Ne referim la Aurel Stroe (*Concert pentru orchestră de coarde*, 1957), Liviu Glodeanu (*Concert pentru orchestră de coarde şi percuție*, 1959) şi Lucian Mețianu (*Concert pentru orchestră de coarde*, 1959).

PERIOADA 1960-1966

Această perioadă, deşi conține mai puține lucrări, se dovedeşte a fi superioară din punct de vedere a gândirii stilistice.

WILHELM GEORG BERGER - CONCERT PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE (1960)

Începutul deceniului al 7-lea înscrie pe lista concertelor pentru orchestră lucrarea reprezentativă a compozitorului W.G. Berger. Caracterul de concerto grosso este susținut de existența unui grup de instrumente soliste iar tendința de întoarcere la formele şi genurile barocului este însoțită de predilecția tratărilor polifonice. Lucrarea este amplu structurată în cinci părți.

ADALBERT WINKLER – CONCERTO GROSSO PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE (1962)

La nivelul întregului concert se impune factura armonică iar grupul concertino este susținut de cvartetul de coarde aflat în permanent dialog cu orchestra. Nu se distinge printr-o tratare simfonică laborioasă, rămânând mai mult la nivelul unui concert obişnuit.

REMUS GEORGESCU - CONCERT PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE (1965)

Ineditul acestei lucrări rezidă în propunerea de articulare a trei modalități concertante: stilul concertant al soliştilor, evidențiați din masa orchestrală (partea a II-a), stilul instrumentelor soliste care dialoghează (partea a III-a) şi stilul concertant al ansamblului însuşi, investit cu rol predominant în economia generală a lucrării.

MIRCEA CHIRIAC - CONCERT PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE (1966)

Lucrarea ce încheie perioada menționată este *Concertul pentru orchestră de coarde* a compozitorului Mircea Chiriac. Remarcăm aspectul ciclic al lucrării, anunțat încă din introducerea care schițează întregul material tematic ce va fi prelucrat pe parcurs. O mențiune specială merită partea a III-a, dedicată unor cadențe concertistice care apar în mod succesiv la toate compartimentele orchestrei.

Arhitectonic, lucrarea se desfăşoară după tiparul concertului clasic instrumental: partea I – *Allegro de sonată*, precedată de o introducere lentă; partea a II-a – *Lento, rubato, quasi una ballata*, lied; partea a III-a – *Allegro deciso, rondo.* de asemenea, modelul „bartókian" are o puternică rezonanță în concepția autorului, care vehiculează în plan intonațional forma descompusă a acordului α.

PERIOADA 1970-1979

Deceniul 8 al sec. XX consemnează o rarefiere a preocupării pentru acest gen muzical. Observația nu diminuează însă valoarea deosebită a unor creații contemporane dintre care se disting cele ale compozitorilor Sigismund Toduță şi Vasile Herman.

SIGISMUND TODUȚĂ - CONCERT NR. 2 PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE (1972)

Lucrarea este de certă orientare neobarocă, cele patru părți fiind deplin edificatoare în acest sens: partea I – *Preludiu*; partea a II-a – *Fugă dublă*; partea a III-a – *Recitativ şi Arioso*; partea a IV-a – *Toccata*.

Există câteva caracteristici de excepție în această lucrare, fie că ne referim la ethosul modal generos, în care sunt inserate subtil nuclee motivice enesciene, fie că ne referim la echilibrul între diatonic şi cromatic, fie că observăm scriitura instrumentală suplă şi variată, cu o virtuozitate mereu subordonată cerințelor dramaturgiei muzicale.

SIGISMUND TODUȚĂ - CONCERT NR. 3 PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE în STILE ANTICO (1974)

Încă din titlu compozitorul sugerează o anume predilecție pentru revitalizarea formelor şi mijloacelor de expresie într-un autentic spirit neoclasic. Partea I, *Ostinato*, este un ciclu de 26 variațiuni plus Coda; partea a II-a este *Aria* iar partea a III-a, *Dans*, reprezintă o treaptă

superioară pe calea stilizării, fără a se pierde legătura cu substanța ei românească. În general, concertul se remarcă prin efecte sonore în orchestrația de coarde şi o gândire polifonică, respectiv arhitectonică, foarte riguroasă.

VASILE HERMAN - CONCERT PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE (1978)

Exprimând o puternică inspirație folclorică, lucrarea este concepută în patru părți, semnificative pentru racordul cu formele şi genurile muzicii noastre populare: partea I – *Cântec lung*, partea a II-a – *Descântec*, partea a III-a – *Bocet* şi partea a IV-a – *Dansuri*. Melodiile de rezonanță folclorică, ritmurile vii, trepidante, de joc se combină cu dimensiunea concertantă, imprimată de instrumentele soliste care dialoghează fie între ele, fie cu orchestra.

Ciclul lucrărilor de gen în creația lui Sigismund Toduță se va finaliza cu Concert nr. 4 pentru orchestră de coarde şi orgă (1980), rotunjind imaginea neoclasică asupra acestui tip de compoziție.

După 1980 există alte câteva contribuții importante în edificarea genului, dintre care consemnăm: Mihai Ghircoiaşu – *Concert pentru coarde* (1981); Ulpiu Vlad – *Vise II, Concert pentru orchestră de coarde* (1982); Mircea Chiriac – *Concertele pentru orchestre de coarde nr. 2, 3, 4* (1982, 1983, 1987) şi Viorel Munteanu – *Concerto per archi* (1993).

CONCERTUL PENTRU ANSAMBLURI CAMERALE

În prima jumătate a sec. XX în muzica românească este abordat genul de concert pentru orchestră, care va suporta mai multe tipologii: de cameră, simfonice şi mixte, bineînțeles nelipsind simfonia concertantă. Compozitori precum Filip Lazăr, Matei Socor, Nicolae Beloiu vor compune tipuri de concerte pentru formații camerale.

Un exemplu elocvent îl constituie *Concertul de cameră pentru 7 instrumente* (1936) de Matei Socor.

Având o alcătuire din trei părți: partea I – *sonată-ricercar*; partea a II-a – lentă, *Sostenuto* (cu caracter elegiac); partea a III-a – *Andantino*, fugă cu o construcție polifonică foarte densă, acest concert este foarte cunoscut în rândul lucrărilor de gen, fiind conceput pentru oboi, clarinet, fagot, violină, violă, violoncel şi pian.

Cel mai apreciat ópus pentru formație de cameră compus în prima jumătate a sec. XX rămâne *Concerto da camera pentru baterie şi12 instrumente* de Filip Lazăr (1934).

După cum afirmă Carmen Antoaneta Stoianov „Dimensiunea neoclasică este prezentă şi în acest concert – e drept, în proporție mult redusă față de Concerto grosso – spre exemplu. Cele două părți în care este structurat *Concerto da camera* – semnificativă şi această reducție la nivelul macroformei – sunt axate, în fond, pe o unică celulă, tricordică, contrastul dintre ele fiind evident în mişcarea şi caracterul ei. Filip Lazăr uzează de dizolvarea treptată a sugestiei tematice într-o spațialitate sonoră mai largă. /.../ texturi cu melodii de ritmuri şi timbre, vizînd cele mai noi aspecte ale modernității /.../"[33].

Tipologia cameral-concertantă este bine reprezentată, realizările în acest gen muzical mergând până spre sfârşitul sec. XX.

Iată o listă selectivă de autori şi lucrări:

- NICOLAE BELOIU – *CONCERT DE CAMERĂ* (1965)
- W. M. KLEPPER – *MIC CONCERT PENTRU SUFLĂTORI, PIAN, CELESTĂ ŞI PERCUȚIE OP. 7* (1965)
- CARMEN PETRA-BASACOPOL – *CONCERTINO PENTRU HARPĂ, CVINTET DE SUFLĂTORI, CONTRABAS ŞI XILOFON* (1969)
- ŞTEFAN NICULESCU – *CONCERT PENTRU SUFLĂTORI ŞI PERCUȚIE* (ISON II), (1975)

[33] Carmen Antoaneta Stoianov – *op. cit.*, pp. 171-172.

- SIGISMUND TODUȚĂ – *CONCERTO PER STRUMENTI A FIATTI E BATTERIA* (1975-1976)
- TIBERIU OLAH – *ARMONII IV (OMAGIU LUI GEORGE ENESCU)*, concert pentru 23 instrumentişti (1981)

TIPOLOGII MIXTE

În sec. XX, genuri care inițial erau de o factură cameralã sau simfonicã vor include, tot mai frecvent, prin formă şi scriiturã specifice, ideea de concertant. Interferențele urmăresc toate tipurile de combinații între concertant-simfonic şi cameral, fie în relație de câte două: concertant-simfonic sau cameral-simfonic, fie în sinteza simultană a celor trei genuri.

CONCERTANT ÎN SIMFONIC

Ceea ce defineşte prezența concertantului în simfonic rezidă în emanciparea unor instrumente soliste din cadrul ansamblului orchestral şi investirea acestora cu rolul de a crea atmosfera de concert.

Această tendință datează încă din sec. al XVIII-lea, termenul întâlnindu-se în unele lucrări scrise în perioada Şcolii de la Mannheim. Un pas important în redimensionarea genului îl face Joseph Haydn care compune în anul 1792 *Simfonia concertantă în si bemol minor*. În cadrul aceleiaşi şcoli muzicale vieneze, W. A. Mozart va contribui în mod substanțial la realizarea sintezei între simfonie şi concert.

Amplificând ideile muzicale în forme ample specifice simfoniei, dar evidențiind totodată resursele expresive şi tehnice ale instrumentelor soliste, Mozart lasă câteva lucrări importante, cum ar fi simfoniile concertante: *K. V. 297b în mi bemol major, K. V. 320c în la major* şi cea mai cunoscută, *K.V. 354 în mi bemol major*. Ulterior, chiar dacă anumite lucrări vor purta titulatura de simfonie concertantă, vor manifesta o puternică înclinație spre genul de concert. Am putea cita în acest sens triplele concerte de L.v. Beethoven, J. Brahms sau Paul Constantinescu, precum şi celebra Simfonie spaniolă de Edouard Lalo, un adevărat concert pentru vioară şi orchestră.

De asemenea, în prima jumătate a sec. XX s-au remarcat compozitorii Karol Szymanowski cu lucrarea *Simfonia concertantă op. 60 pentru pian şi orchestră* (1932) şi Frank Martin – *Mica simfonie concertantă* (1945) *pentru clavecin, harpă, pian şi două orchestre de coarde*.

SIMFONIC ÎN CONCERTANT

Continuând intenționalitatea vechiului concerto grosso, simfonia concertantă (dezvoltată încă de la clasici) dezvăluie o sinteză de particularități ale simfoniei şi concertului, în acelaşi timp. Ideile muzicale sunt dezvoltate în forme ample ale simfoniei, cu o orchestrație specifică, avându-se în vedere relevarea expresivității intervențiilor solistice şi a tehnicii de virtuozitate.

În muzica românească, aceste sinteze vor avea ca prim exponent pe George Enescu cu lucrarea *Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră op. 8* (1901), unde structura polifonică foarte densă integrează solistul în masa orchestrală.

Acest gen este bine reprezentat şi de alți compozitori români:

- Dinu Lipatti - *Simfonia concertantă pentru două piane şi orchestră de cameră* (1938);
- Nicolae Brânzeu - *Simfonia concertantă pentru pian şi orchestră* (1959);
- Adalbert Markoş - *Simfonia concertantă pentru cvintet de suflători, dublă orchestră de coarde şi percuție* (1964);
- Alfred Mendelsohn - *Simfonia concertantă pentru orgă şi orchestră* (1965);
- Ionel Perlea - *Simfonia concertantă pentru vioară şi orchestră* (1968);
- Dan Constantinescu - *Simfonia concertantă* (1970)

- Dumitru Bughici - *Simfonia concertantă pentru cvartet de coarde şi orchestră* (1980)

În contextul lucrărilor menționate, *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian şi orchestră* (1963) al lui Paul Constantinescu se distinge prin ideea simfonizării concertului instrumental şi de aducere în prim plan a unui grup de instrumente soliste.

CAMERAL ÎN CONCERTANT

Particularitatea acestei sinteze constă în aparatul orchestral restrâns, unde fiecare instrument are rol de solist în diferite momente ale lucrării.

Repertoriul românesc este destul de bogat la acest capitol:

- Filip Lazăr – *Concerto di camera* (pentru baterie şi 12 instrumente), 1934;
- Nicolae Beloiu – *Concert pentru 18 instrumente de coarde* (1959);
- Walter Mihai Klepper – *Mic concert pentru suflători, pian, celestă şi percuție* (1965);
- Iosif Hencz – *Muzică pentru coarde şi percuție* (1973);
- Aurel Popa – *Muzică de concert pentru orchestră de cameră* (1973);
- Ştefan Niculescu – *Concert pentru suflători şi percuție* (1975);
- Carmen Petra-Basacopol – *Concertino pentru harpă, cvintet de suflători, contrabas şi xilofon* (1969);
- Wilhelm Berger – *Concert pentru vioară şi două cvartete de coarde* (1975);
- Sigismund Toduță – *Concerto per strumenti a fiatti e batteria* (1976);
- Miriam Marbé – *Concert pentru clavecin şi 8 instrumente* (1978).

CONCERTANT-CAMERAL-SIMFONIC

Fuziunea celor trei genuri este realizată de George Enescu în *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste* (1954).

Iată din ce rezultă cele trei aspecte care fuzionează:

- concertant – virtuozitate tehnică şi expresivă pentru toate instrumentele;
- cameral – componența formației, timbralitate, orchestrație;
- simfonic – alcătuire din patru părți bazate pe o idee continuă.

Modelul enescian a fost urmat şi de alți compozitori, dintre aceştia distingându-se Ştefan Niculescu – *Simfonia pentru 15 soliști* (1963) şi Ludovic Feldman – *Simfonia pentru 16 instrumentişti* (1970); *Simfonia concertantă pentru orchestră de cameră* (1971).

CONCLUZII

Redusă cantitativ, creația concertantă pentru orchestră rămâne importantă datorită valorii componistice dedusă din forța expresiei şi perfecta stăpânire a tehnicii.

Genul concertant descoperă în perimetrul orchestrei simfonice noi valențe ce evidențiază capacitatea unui ansamblu de a desfăşura expresii sonore de mare virtuozitate, comparabile cu cele demonstrate de un solist, pe toate palierele limbajului: melodic, ritmic, dinamic şi coloristic-timbral.

În sfera muzicii româneşti contemporane, arhitecturile sonore de formă barocă sau clasică (Sigismund Toduță, Dumitru Bughici) vor coexista cu tendințele de asimilare şi implementare a formelor şi genurilor muzicii populare în lucrările concertante ample (Vasile Herman).

În special deceniul al 8-lea al sec. XX aduce decantări stilistice importante. Dintre acestea consemnăm dispariția tendinței de transformare a cvartetului de coarde în concert pentru orchestră de coarde, paralel cu descoperirea elementului solistic orchestral specific.

Acest ultim aspect constă în depăşirea tendinţei de asimilare a vechiului **concerto grosso** în concertul pentru orchestră, compozitorii acordând toată atenţia sonorităţii de ansamblu din care trebuie să se evidenţieze momentele concertante.

Legătura cu tradiţia se menţine mai ales în cultivarea tratărilor ample contrapunctice şi în abordarea formelor polifonice ale Barocului, în creaţia unor compozitori precum W. Berger, S. Toduţă, Z. Vancea.

Idealul cristalizării unei şcoli componistice cu un caracter modal, specific românesc a stimulat utilizarea unui material sonor derivat din intonaţiile muzicii populare dar şi unul conceput pe baze matematice (şiruri modale bazate pe secţiunea de aur, numerele prime etc. – W. Berger, A. Vieru ş.a.).

Raportarea la esenţa tradiţiei muzicale româneşti îi determină pe compozitori să renunţe la citatul folcloric şi să insiste mai mult pe decantarea şi transfigurarea elementelor specifice.

În ansamblu, tipologiile concertant-simfonice au adus un suflu nou în gândirea componistică, solicitând din partea creatorilor calităţi deosebite în dezvoltarea unor strategii, în care cele trei componente de gen: cameral-simfonic-concertant să fuzioneze într-un tot organic, bine sudat.

Interpretarea şi audierea unor astfel de lucrări oferă satisfacţii deosebite deoarece partitura concertant-solistică se încarcă de ordinea şi substanţa gândirii simfonice, în timp ce partitura orchestrală devine spectaculoasă prin aportul de virtuozitate concertistică. O performanţă componistică nu tocmai uşor de atins!

BIBLIOGRAFIE

- BERGER, Wilhelm Georg *Despre premizele modalismului contemporan*, rev. Muzica, Bucureşti, nr.12/1966
- BUCIU, Dan *Elemente de scriitură modală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981
- COMES, Liviu *Lumea polifoniei*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984
- EISIKOVITS, Max *Introducere în polifonia vocală a sec. XX (*Prelucrarea corală a folclorului), Bucureşti, Editura Muzicală, 1976
- FIRCA, Clemansa Liliana *Direcţii în muzica românească. 1900-1930*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979
- FIRCA, Clemansa Liliana *Modernitate şi avangardă în muzica ante- şi interbelică a secolului XX* (1900-1940), Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002
- FIRCA, Gheorghe *Structuri şi funcţii în armonia modală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988
- FIRCA, Gheorghe *Excurs stilistic în opera lui Zeno Vancea*, Bucureşti, rev. Studii şi Cercetări de Istoria Artei, Tom 18, nr. 2, 1971
- HERMAN, Vasile *Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană, Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Cluj-Napoca, Conservatorul "Gh. Dima", 1968
- MANGOIANU, Ştefan *Concertul pentru orchestră de Zeno Vancea*, rev. Muzica, Bucureşti, nr.7/1963
- POPOVICI, Martha *Convorbiri cu Zeno Vancea*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1985
- STĂNCULESCU VOSGANIAN, Mihaela *Tipologii polifonice în muzica românească contemporană*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2002
- STOIANOV, Carmen Antoaneta *Repere în Neoclasicismul muzical românesc (I)*, Bucureşti, Editura Fundaţiei România de Mâine, 2000

- STOIANOV, Carmen Antoaneta *Neoclasicism muzical românesc. Secolul XX*, Bucureşti, Editura Fundației România de Mâine, 2001
- ŞURIANU, Horia *Considerații privind concepția componistică a lui Zeno Vancea cu referire la raportul intuiție-rațiune în Sonata pentru orgă şi orchestră de coarde*, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 8/1980
- TERÉNYI, Ede *Armonia muzicii moderne* (1900-1950), Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001
- TIMARU, Valentin *Compendiu de forme şi analize muzicale*, Braşov, Universitatea Transilvania, Facultatea de Muzică, 1997
- VANCEA, Zeno *Problema tonalității în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic*, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 9, 11, 12/1959
- VANCEA, Zeno *Despre polifonie*, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 6/1966
- VANCEA, Zeno, Ştefan NICULESCU *Raportul între național şi universal în lumina dezvoltării istorice a muzicii*, rev. Muzica, Bucureşti, nr.3/1966
- VANCEA, Z. *Stilul în muzică*, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 9/1968
- VANCEA, Zeno *Folclorul în creația muzicală contemporană*, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 4/1972
- VANCEA, Zeno *Studii şi eseuri muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1974
- VANCEA, Zeno *Creația muzicală românească*, secolele XIX-XX, vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1978
- VOICULESCU, Dan *Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană*, rev. Muzica, Bucureşti, nr.6/1974
- VOICULESCU, Dan *Structuralismul şi polifonia în Lucrări de muzicologie* vol. 8-9, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima", 1979.

TEHNICA ALEXANDER – CALEA CĂTRE SĂNĂTATE ŞI PERFORMANŢĂ ÎN CÂNTATUL LA VIOARĂ

Prof. Suzana Eva
Coelgiul Naţional de Artă „O. Băncilă" Iaşi

Numită după primul fondator, actorul Australian Frederick Mathias Alexander (1869-1955), Tehnica Alexander cuprinde un set de cunoştinţe şi îndemănari care sunt folosite în activităţile zilnice. Se poate spune că este vorba despre câteva metode de întrajutorare cu care se indentifică şi se reeducă posturile inadecvate şi obiceiurile greşite, inutile care interferează cu funcţionarea naturală a corpurilor noastre. Tehnica Alexander mai este numită şi tehnica pentru o reeducare psiho fizică.

F. M. Alexander obişnuia să recite în public piese de W. Shakespeare când la un moment dat vocea lui a început să fie afectată de răguşeală. Actorul nu mai putea decât să scoată câteva bolboroseli şi chiar nu mai putea vorbi. Doctorii îi recomandau repaos total, odihnă. După câteva repetări a acestui incident, Alexander şi-a dat seama că există un "ceva " anume care îl făcea să vorbească diferit pe scenă faţă de vorbirea sa obişnuită, şi acel "ceva" era problemă. În faţa oglinzii a repetat şi observat conştient acţiunea de a vorbi normal şi acţiunea de a recita pe scenă. Iată ce a notat atunci când recita: avea tendinţa de a-şi împinge capul în spate, timp în care laringele era apăsat şi acţiunea simplei respiraţii producea bolboroseli. Alexander a descoperit că acelaşi lucru îi afecta, deşi într-o mai mică măsură şi vorbirea normală, în afara scenei. Şi-a dat seama că în acţiunile sale cele mai simple (respiraţia, mersul, aşezatul pe un scaun sau ridicatul) se "autofolosea" într-un mod inconştient, iar acţiunile corpului său erau alterate mai ales în prezenţa stresului.

Devenind conştient de anumite situaţii în care se simţea inconfortabil, Alexander a încercat să-şi schimbe obiceiurile. A observat totuşi că nu putea să se oprească în a-şi trage capul înapoi înainte de a vorbi pe scenă, oricât de mult încerca aceasta.

A fost un adevarat moment de cotitură atunci când Alexander a descoperit că mai întâi trebuie sa-şi "înhibe" dorinţa de a vorbi şi în acel moment să-şi dea sieşi permisiunea de a-şi lăsa capul spre în faţă şi în sus. De asemeni i-a folosit la maxim o mişcare de întindere şi de înălţare a spatelui şi a gâtului (lăţirea spatelui). Numai astfel a ştiut să iasă din vechiul obicei. Pauza de moment numită de Alexander "inhibiţie" a dat naştere abilităţii sale de a se schimba şi mai târziu a putut să-i înveţe şi pe alţii să se schimbe.

Inhibiţia este cheia de boltă a Tehnicii cu care Alexander a făcut istorie. De fapt este vorba de efectuarea unui act conştient în imbunătăţirea propriilor mişcări în care de obicei acţionăm inconştient: respiraţie, mers, aşezare, ridicare.

Există numeroase studii şi aplicaţii ale Tehnicii lui Alexander care a fost cercetată şi dezvoltată de specialişti din domenii diferite. Există asociaţii, profesori şi cursuri care se ţin pe cele mai diferite meridiane ale globului şi în cele mai diferite domenii. În Germania, Italia, Canada, SUA, Australia se aplică aceste tehnici în cadru organizat în instituţii de învăţământ şi cultură sau în particular. Am găsit pe internet domenii specializate pentru canto, vioară, violă, flaut, oboe dar şi mărturii pozitive ale unor oameni care muncesc în cele mai diferite domenii şi şi-au îmbunătăţit viaţa şi activitatea datorită practicării Tehnicii lui Alexander.

În privința viorii, este foarte interesant articolul lui Carol Porter McCullogh în care autorul face o sinteză a Pedagogiei lui Paul Rolland în predarea instrumentelor cu coarde şi legătura cu Tehnica Alexander.

Paul Rolland (1911-1978) a început să-şi dezvolte pedagogia în predarea instrumentelor cu coarde în anii `50.

Violonist de origine ungară, el s-a dezvoltat în tradiția violoniştilor țigani renumiți în intreaga lume pentru virtuozitate, grație şi usurință neinstruită. Rolland şi-a bazat pedagogia pe similaritatea mişcărilor naturale de fiecare zi cu mişcările cerute de interpretarea la instrumentele cu coarde. În acest context, cuvântul "mişcare" defineşte modul de gândire operativ care este deseori omis. În anii `60 Rolland a tipărit "Învățarea acțiunii în cântatul la instrumente cu corzi", carte însoțită de filme explicative şi care vine în ajutorul profesorilor .

Capitolele "Gravitația răspunde de buna funcționare a organismului uman", "Gravitatia, ținerea viorii şi relațiile cu tehnica arcuşului", "Aranjarea musculaturii umane într-o dublă spirală şi relevanța pentru interpreții cordări", "Plasarea asimetrică a viorii şi a violei" aduc idei şi experimente care în mod incontestabil contribuie la îmbunătățirea calității actului interpretativ şi eliberează interpretul de durerile musculare şi articulare caracteristice studiului instrumental.

Articolul lui Paul Collins extras din revista Strand , "Ghidul violonistului în Tehnica lui Alexander" cuprinde probleme foarte interesante privind coordonarea mişcărilor violonistice, evitarea durerilor şi suferințelor de care sunt atinşi violoniştii în diferite grade de manifestare, despre răbdare, forță controlul tensiunilor nervoase, despre crampe musculare, elasticitate, emisie sonoră, stres.

Autorul prezintă modul în care un profesor specialist în Tehnica Alexander pregateşte o bună coordonare a mişcărilor micilor violoniști. Folosind situații obişnuite precum mersul, aşezatul, ridicatul, acesta caută printr-o serie de mişcări ghidate să dea senzația copilului de mişcări coordonate cu uşurință şi economie de efort, în mod voluntar. Odată ce copilul progresează cu lecțiile el va învăța şi cum să-şi aleagă mişcările corecte şi mai ales cum să se ferească de cele greşite.Tehnica stopării, inhibării mişcărilor greşite este crucială în orice încercare de a îmbunătăți coordonarea mişcărilor.

Din punctul de vedere al violonistului care foloseşte Tehnica Alexander, este interesant de a nota două efecte secundare ale lecțiilor – o creştere permanentă a tăriei musculaturii spatelui şi o mai mare libertate a mişcărilor gâtului, umerilor şi brațelor.

Multe idei interesante sunt dezvoltate şi argumentate cu seriozitate şi profesionalism

Într-o multitudine de articole ale unor violoniști tineri sau mai în vârstă, idei care confirmă calitatea adusă vieții, sănătății şi actului interpretativ prin practicarea Tehnicii Alexander.

Pentru o mai amănunțită cercetare a acestui subiect, accesați Alexander Technique for Performing Musicians.

MANAGEMENTUL STUDIULUI ELEVULUI PIANIST

Prof. Violeta Fumea
Colegiul Național de Artă „O. Băncilă" Iași

Acest subiect, foarte important în arta pianistică, evidențiază rolul covârșitor pe care îl are studiul individual în afara orelor de pian.

Conform indicațiilor recomandate de profesor, elevul poate fi influențat în sensul prestării unui anumit gen de studiu spre formarea rapidă și corectă a unei tehnici de calitate.

Pentru ca timpul acordat efectiv studiului să fie spornic, trebuie ca piesa să fie aleasă conform vârstei și gustului elevului, atenția fiindu-i dirijată spre fixarea deprinderilor cinetice necesare derulării travaliului instrumental, țelul final fiind acela de realizare a unei corecte interpretări. Astfel, explicațiile profesorului trebuie să fie clare, concise, făcute cu un bun gust estetico-muzical, toate acestea ducând la cultivarea deprinderilor necesare realizării unei bune interpretări.

Rolul profesorului este acela de a ajuta elevul în cunoasterea artei muzicale, iar numai atunci când apar dificultăți tehnice de execuție, să intervină efectiv în rezolvarea acestora, elevul rămânând să-și găsească singur propriile forme ale mișcării și acele senzații fizice necesare îndeplinirii problemelor propuse de piesa în studiu, toate aceste exerciții ducând în decursul anilor, la formarea și adaptarea tehnicii pianistice de calitate, a procedeelor de execuție instrumentală.

Încă din clasa I trebuie aplicate tehnici speciale simple, utilitare vârstei, scopul urmărit fiind acela de concentrare maximă asupra mișcărilor, de coordonare a întregului aparat pianistic, toate ducând la siguranța interpretării.

După acomodarea și realizarea degajării fizice necesare, se trece la articulajul tactil al degetelor, la început în non legato, după care se ajunge la cultivarea senzațiilor de ușurință și naturalețe ale mișcărilor, aceasta constituind, de fapt, cel mai important lucru în munca de mai târziu a elevului pianist.

Astfel, la sfârșitul clasei I se pot executa câteva game majore în tempo moderat, lecțiile devenind decisive în formarea și dezvoltarea tehnicii pianistice.

Renunțarea la exercițiile tehnice constituie cea mai mare greșeală pedagogică, aceasta ducând în cele din urmă, la mișcări diforme, dezechilibrate și încordate ale aparatului pianistic, corectarea ulterioară devenind dificilă sau chiar imposibilă. Din acest motiv , mișcările neîndemânatice, care au fost tolerate doar în faza incipientă, trebuie remediate din timp, formarea deprinderilor cinetice necesare realizându-se numai cu ajutorul anumitor exerciții tehnice recomandate de profesor, toate acestea ducând la ușurarea execuției pianistice , la rezultatul mult așteptat.

Dar, cantitatea de exerciții nu trebuie să fie prea mare, în special în clasele mici, acest lucru răpind efectiv din timpul acordat studierii pieselor muzicale. Trebuie făcute cu mult tact pedagogic, doar ca mijloc auxiliar venind în ajutorul repertoriului ales , acest sistem putând duce, spre sfârșitul instruirii primare, la claritatea exprimării muzicale prin depășirea unor mici dificultăți tehnice și formarea deprinderilor cinetice necesare.

Exercițiile se aleg în raport de vârstă, de metodologia de lucru a pedagogului, de scopul propus, de nivelul tehnic atins, de necesitățile cerute momentului, sensul educației fiind acela de formare a încrederii în forțele proprii.

În etapa gimnazială se merge spre forme mai dezvoltate ale elementelor de gamă, arpegii şi acorduri, exercițiile căpătând alte funcții valorice, cu rol special în tehnica şi instruirea pianistică. Astfel, figurațiile sau formulele melodice, armonice şi acordice întâlnite, dificile, tipice şi diferite unele de altele, au rolul de a oferi libertate, lejeritate şi siguranță mişcărilor în tempo destul de mare. Ele duc spre sfârşitul instruirii gimnaziale, la cea mai mare versificație ritmico-melodică, aceasta constituind de fapt, baza scriiturii pianistice moderne.

Munca poate deveni productivă în ansamblul ei, doar prin conştientizarea tehnicii pianistice, elevul având doar rolul de a se asculta cu atenție pentru a-şi putea aprecia critic acțiunile sale.

Însă, țelul preponderent al educației îl constituie controlul atenției asupra calității sunetului muzical, deoarece acesta indică modul conştient de conducere a studiului, de alegere a procedeelor concrete ale tehnicii de lucru, ducând astfel, la finalitatea clară a interpretării pianistice.

Această muncă se va continua în cea de-a treia etapă a formării tehnicii pianistice, la liceu, după ce elevul a obținut o automatizare deplină asupra mişcărilor, formându-se astfel, premisele interpretativ-artistice cu caracter virtuoz. La această etapă, în afara acestei munci sistematice a gamelor, arpegiilor şi acordurilor, se pot studia, chiar construi exerciții speciale, utile realizării elementelor noi apărute şi cerute de piesele în studiu, aceasta ducând la velocitatea necesară exprimării şi înțelegerii mesajului artistico-muzical.

Dar, datorită unei noi metodologii pedagogice bazate pe procedee compensatorii ale structurii şi logicii tehnicii , experimentate de către profesorul Busoni alături de studentul său şi viitorul pianist Egon Petri, s-a ajuns la formarea, dezvoltarea şi perfecționarea deprinderilor motorii superioare, chiar dacă în liceu a studiat vioara ca instrument principal şi pianul doar ca instrument auxiliar. Acest lucru i-a permis ca execuția pasajelor dificile să se realizeze într-o adevărată strălucire artistică.

Dacă nu se face zilnic antrenamentul exercițiilor tehnice, nu se va putea ajunge la o interpretare valoroasă a pieselor muzicale alese. Aceste studii tehnice speciale, care se bazeaza pe repetarea multiplă şi variată a unor formule ritmico-melodice, a pasajelor dificile ce conțin structuri de game, arpegii şi acorduri, ajută elevul să le poată executa într-un grad mare de virtuozitate pianistică, fără să mai fie preocupat de degetație şi de latura fizică a acțiunilor sale.

Astfel, toate figurațiile care se întâlnesc în scriitura pianistică şi toate combinațiile posibile facturii unui pasaj, alcătuiesc exercițiile speciale şi necesare asimilării complexității activității cinetice. Această experiență asimilată în ani de zile, ajută elevul licean să se acomodeze repede cu execuția diferitelor pasaje tehnice asemănătoare sau noi din lucrările studiate, uşurându-i mult munca depusă.

Această formă a valorii studiului se poate aplica elevilor care au o pasiune pentru dezvoltarea tehnicii interpretative, dar în special anilor terminali, deoarece repertoriul lor dificil impune maturitate şi sistematizare în vederea cultivării artistice.

Numai acest lung drum de asimilare a exercițiilor corespunzătoare poate duce la o solidă înzestrare, la un înalt nivel de execuție pianistică , necesare realizării complexității esteticii muzicale, în care întregul aparat motor este subordonat integral dezideratului artistic, în timp ce potențialul psihic este dirijat spre materializarea conținutului artistico-muzical. Această muncă asiduă asupra studiului, reprezintă în egală măsură şi o perfecționare a mecanismului complex interpretativ viitor, materialul de bază în acest caz, formându-l doar lucrările artistice în sine.

Dar, un elev nu poate fi condus dacă nu deține instrument la domiciliu sau dacă nu are atracția necesar- afectivă şi efectivă asupra artei digitale. Din aceste motive, este necesar să se cultive acestui elev, diversificarea actului artistic prin promovarea ansamblului coral sau orchestral, prin aplicarea activității pur teoretice a muzicii, armoniei, artelor plastice, sau a celor scenico-muzicale (operă, teatru, balet), în acest fel elevul putându-se orienta spre o nouă conduită artistică.

În plan artistic-instrumental, elevul trebuie condus continuu în elaborarea, organizarea şi aprecierea studiului individual la justa sa valoare, ajungând ca în timp să poată deține un stil personal al elaborării acestei îndeletniciri artistice. .

Desigur, țelul spre care tinde orice interpret pianist, este corecta execuție şi valoroasa interpretare, acestea şlefuindu-se în timp printr-o tehnică remarcabilă, bine pusă la punct.

Numai prin această metodă se stabilesc fundamentele unei tehnici profesioniste, iar cu cât sunt mai solide, cu atât tânărul interpret are şansa de a atinge înalte performanțe în arta interpretativă.

Cert este că, în zilele noastre, cu cât tehnica este mai bine pusă la punct, cu atât mai mare va fi nivelul de perfecționare atins, aceasta ducând, în cele din urmă, la desăvârşirea actului interpretativ-creator.

BIBLIOGRAFIE

- E. J. Bach - Die vollendete Klaviertechnik
- A. Cortot - Principes rationnels de la technique pianistique. Paris, 1928
- A. Casella - Il Piano Forte. Roma, 1937
- K. Leimer - Moderne klavierspiel. Mainz, 1959
- M. Long - Le Piano. Paris, 1959
- C. A. Martienssen - Die individuelle klaviertechnik. Leipzig, 1930
- H. Neuhaus - Ob iscustve fortepiannoj igry. Moskva, 1961
- M. D. Raducanu - Metodica studiului şi predarii pianului. Bucuresti, 1983
- H. Reimann - Vergleichende klavierschule. Leipzig, 1912
- G. Solomon - Metodica predarii pianului. Bucuresti, 1967
- F. A. Steinhausen - Klaviertechnik. Leipzig, 1913

ORIGINILE ŞI ISTORIA OBOIULUI PÂNĂ LA DEFINITIVAREA CA PROTOTIP ÎN BAROCUL TIMPURIU (1650)

Prof. Ilie Gorovei
Colegiul Național de Artă „O. Băncilă" Iași

Radacini

Datele şi vestigiile culturii artistice pe Terra care s-au păstrat până la noi provin din regiunile orientale ale globului: Asia Mică Nordul Africii, Asia de Sud-Est. Poziția şi condițiile geo-climatice naturale aproximativ aceleaşi au favorizat dezvoltarea timpurie a vieții sociale şi culturale comunitare (ginti, nome, triburi), ce a condus la formarea primele aşezări statale: Sumerian şi Egiptean (mil. III), Chinez (mil. II), Indian, Grec ş.a. (mil I). Spre deosebire de celelalte arte unde există posibilitatea studierii directe a operelor, muzica - fenomen fizico-acustic imaterial şi temporal - nu dispunea în această perioadă de un sistem de notație.

Oboiul, adică instrumentul de suflat din lemn cu ancie dublă (aerofon), ce emite sonoritati inalte (sopran) este unul dintre cele mai vechi instrumente de suflat. Invenția lui a fost rezultatul unor încercări ce au avut loc în timpuri şi locuri diferite. La Muzeul Universității din Philadelphia se află o straveche tăbliță cu scriere cuneiformă ce descrie o înmormântare regală Sumeriană. Muzicologul si cercetatorul german Curt Sachs sugereaza ca unii din acesti muzicieni puteau fi foarte bine *„oboişti"*, pentru că ingemanate (sau duble) fluierele zugrăvite în scenele muzicale sunt divergente – o caracteristică a celor mai vechi *„oboaie"*. Două exemplare descoperite la Ur (oras situat *pe "pamantul dintre fluvii "* pe care grecii ii numeau Mesopotamia) formează o pereche aproape identică cu *„oboaiele"* egiptene de mai târziu. Ele sunt cele mai timpurii instrumente pe care le cunoastem datand din 2800 - 2500 î.e.n. Dincolo de speculatii stim foarte putin despre ele. Putem fi mai siguri în aprecieri când ne referim la epoca Brahmm din India (sec. XII – VII î.e.n.). Oamenii acelor timpuri foloseau un instrument numit *otou/ottu.*[34] Forma acestuia era conică şi se distingea prin lipsa găurilor, iar ancia era modelată asemenea unui triunghi echilateral cu latura de aprox. 9 mm. Instrumentistul ține instrumentul în mână stângă si poate susține un sunet indefinibil respirand numai pe nas, iar cu dreapta bate într-o tobă legată de centură. Fiind monoton era folosit împreună cu un instrument mai mare *nagasuram*. Un alt tip era *sanayi-ul* (foto). Două astfel de instrumente erau sunate adesea împreună formand un *„oboi"* dublu in unghi. În India existau multe variante a instrumentelor cu ancie, dar cu excepția lui otou/otto şi nagasarum avem puține informații despre ele.

Pretutindeni în lumea antică *„oboaiele"* erau dezvoltate si folosite pentru scopuri ceremoniale în diferite forme, din care unele au perpetuat aceleasi caracteristici până în prezent. Spre exemplu, instrumentele mongoleze şi birmaneze au forma unor trompete lungi si drepte cu pavilionul deschis si sunt sunate cu o ancie foarte tare. Comparativ cu acestea, instrumentele chineze sunt similare tipului indian. Într-o scriere-document, împăratul Hang-Hi ne înfățişează

[34] Transliterație asemănătoare cu denumirea oboiului de astăzi (hautbois).

un *„oboi"* numit *koan*; ancia ii dădea sonoritatea plânsului de copil mic. Existau mai multe tipuri, cel mai mare având opt găuri; sapte în față şi una in spate pentru degetul mare de la mâna dreaptă - contrar practicii curente. În Egipt oboiul a apărut mai târziu, fiind introdus în timpul noului regat către anul 1500 î.e.n.

Nagasuram

Sanayi

Aulos-ul grecesc şi tibia romană

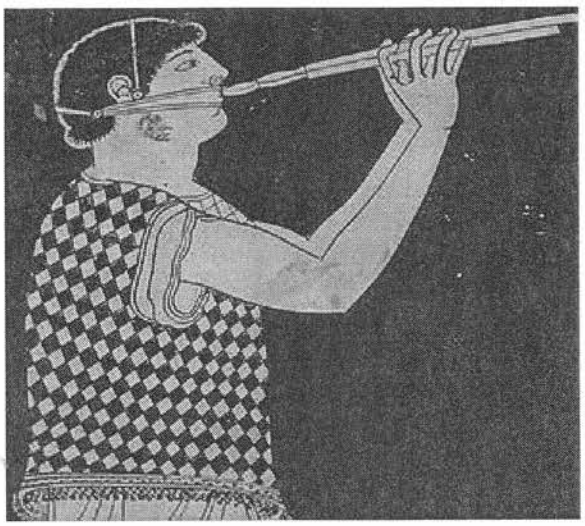
Desi muzica lor era învăluita în incertitudine, anticii ne dau destule dovezi referitoare la structura şi intonația instrumentelor. În special grecii şi romanii au dezvoltat duzini de instrumente de suflat, clasificându-le în două mari categorii: aulos-ul grecesc (cu echivalentul roman-*tibiae*) şi syrinx-ul (cu echivalentul roman-*fistulae*). În *Iliada* Homer ne dă cel mai bun indiciu asupra acestor categorii: *„când el (Agamemnon) a privit lung câmpiile Troiei, a fost uimit să vadă toate acele focuri care ardeau pe zidurile Ilion-ului şi să audă sunetul aulos-ului şi al syrinx-ului amestecate cu vuietul mulțimii".*

Caracterizarea greco-romană a aulos-ului ca instrument cu ancie şi a syrinx-ul ca flaut (ceea ce numim astăzi *block-flöte*) este evidențiată ulterior de Aristotel când scria despre ancia dublă sau *„zengos"* pe care grecii o descriu astfel: *„anciile aulos-ului (zenge) trebuie să fie compacte, netede şi uniforme, pentru ca astfel coloana de aer ce trece prin ele să poată fi de asemenea lină, uniformă şi neîntreruptă. Iată de ce anciile umezite cu salivă au un ton mult mai plăcut, în timp ce atunci cand sunt uscate au un ton aspru, pentru ca aerul ce traversează un corp umed şi neted este moale şi uniform. Dovadă este că respirația când ea este umedă va lovi mai puțin dur in contra anciei si va fi dispersată, dar dacă este uscată, va adera la ancie si va face atacul mai dificil. "*

Nu ne trebuie o dovadă mai mare pentru a arată că aulos-ul era un oboi cântat cu o ancie foarte mult asemănătoare celei de astazi. Ea era mai mica şi mai puțin prelucrată, fiind confecționată dintr-o singură bucată din lemn de trestie. Literatura greaca clasică abundă în discuții despre aulos si syrinx. Regasim descrieri ale aulos-ului in diverse Ode, unde muzicienii si poetii atribuie inventia sa - zeitei Athena. Astfel poetul si muzicianul Pindar (521 - 441 i.e.n.) cânta la aulos, iar ultimul dintre regii Ptolomei, Ptolomeu al XII-lea (tatăl viitoarei regine Cleopatra) zis *„Auletul"*, căpătase o oarecare virtuozitate pe acest instrument, neglijându-şi chiar îndatoririle. Poate una dintre cele mai semnificative reprezentări ale unui instrumentist la aulos este cea din Italia zugrăvită in fresca unui Mormânt al Leoparzilor din Tarquinia (487-480 î.e.n.).

Aici aspectul cel mai frapant este faptul că etruscul din imagine cântă concomitent la două fluiere, considerate a fi un singur instrument. Etrusci erau greci in cultura si fluierele aratate aici sunt foarte caracteristice.

Deasemenea este interesant faptul că această frescă evidențiază umflarea obrajilor instrumentistului. Presupunem că era necesară o presiune destul de mare încât instrumentistul trebuia să poarte un fel de piele numită *„phorbeia"* pentru a-i sprijini obraji, lăsând o deschidere pentru ca buzele să poata forma o ambuşură specifica. Aceste bucăți de piele (foto) variau mult influențând tonul fiind suficient de importante pentru ca Sofocle - un mare admirator al aulos-ului să-şi arate supărarea când nu erau purtate şi se auzeau zgomote (icneli, gemete) în susținerea sunetului. De altfel aulos-ul avea o funcției foarte importantă în viața grecilor.

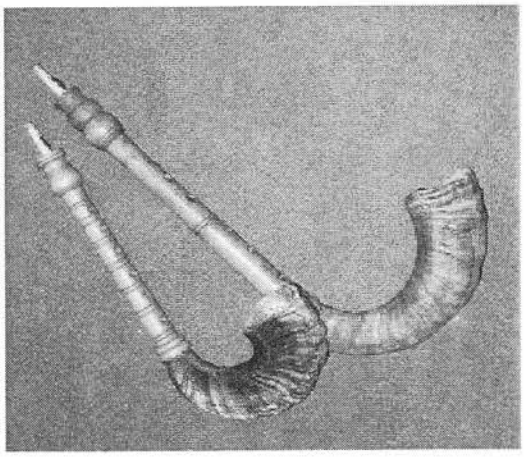


În acest sens, Socrate subliniază: *„să admitem că un bărbat fără a fi un bun aulet, dacă el îşi doreşte aceasta, nu ar trebui să-l imite pe acesta în lucruri exterioare [...] dacă nu vrea să se facă singur ridicol şi să fie desconsiderat".* Nu există nici un dubiu că era un instrument de înaltă

virtuozitate şi sensibilitate folosit în toate ceremoniile ocazionale. Aristotel susținea că acesta îi stârneşte *„impetuoase şi pasionate senzații în suflet".*

Grecii au luat acest instrument de la egipteni, iar romanii il vor prelua de la Etrusci folosindu-l în special la ocaziile funerare. La Muzeul Național din Napoli există un set complet de auloi (pl. de la aulos) perfect conservat. Câteva dintre acestea au partea de jos lărgită asemenea instrumentului la care cânta etruscul din Tarquinia.

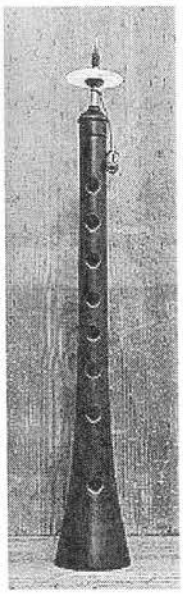
Tibia era instrumentul principal la Romani. Se disting doua tipuri: *"tibia curva"* (curba) sau frigiana si tibia tyriana sau lidiana. La cea frigiana ancia era complet introdusa in gura, iar cornul de animal de la capatul instrumentului amplifica sunetul facandu-l asemanator hornpipe-ului de mai tarziu. Statius ne dă o idee a funcției instrumentului: *„tibia cu capătul curbat obişnuia să conducă din umbră ritualul funerar sunând o notă profundă ."*



In schimb tibia tyriana - compusa din doua tuburi drepte - era specifica in muzica de teatru si de acompaniament a cantecelor si dansurilor.

Barocul Timpuriu

Lipsa informațiilor nu ne permite să apreciem dezvoltarea oboiului din perioada Imperiului Roman până în Evul Mediu Târziu. Ca şi în cazul decăderii Imperiului Roman, istoria nu face referire la evoluția instrumentală. În această Epocă Întunecată, activitatea muzicală se desfăşura în culturi locale închise. Fără scrierile lui Boethius (475-526) şi Cassiodorus (485-580), transmiterea oricăror cunoştințe a muzicii vechi până în Evul Mediu nu ar fi fost posibilă. Familia oboiului a supraviețuit în special prin „bandele" de muzicieni călători: menestrelii, trubadurii şi în cadrul breslelor orăşeneşti. În cele din urmă, ca rezultat al cruciadelor, descoperim că linia evoluției nu este complet ruptă. În timpul ocupației arabe din Persia, în a doua jumătate a secolului al VII-lea, o interamestecare a două culturi produc oboiul arab, denumit <u>zamr</u> sau <u>surna</u>, instrument derivat din fluierul cu ancie persan.



Caracteristicile acestui instrument sunt foarte apropiate oboiul timpuriu. Ancia era legata de o capsa metalica si - aproximativ vorbind - tubul continua drept, largindu-se in partea de jos in forma de clopot. Existau diferite marimi, dar majoritatea variau intre 312mm si 583mm, cu un ambitus de doua octave si o treime, pana la trei octave. Instrumentului era facut dintr-o singura bucata, din lemn de cires. Partea de sus avea un disc de metal mobil în contra căreia instrumentistul îşi presa buzele. Aceasta indică că ancia era introdusă complet în

gură, el fiind capabil de un camp relativ intins al expresiei si de o oarecare dexteritate a articulatiei.

Turcii il foloseau in principal pentru scopuri militare, dar si pentru nunti. Drumul lui spre Europa, il gasim odata cu intoarcerea Cruciatilor ce aduc muzica Sarazinilor cu ei.

O altă variantă - cea cu burduf - a aulos-ului grecesc (urât de Sofocle) va fi un partener constant al instrumentului de suflat din lemn de-a lungul istoriei. Antony Baines îl descrie ca un instrument popular (*folk-shawm*) şi pune accent pe importanța lui, spre o eventuală unire a două tipuri de instrumente în oboiul modern.

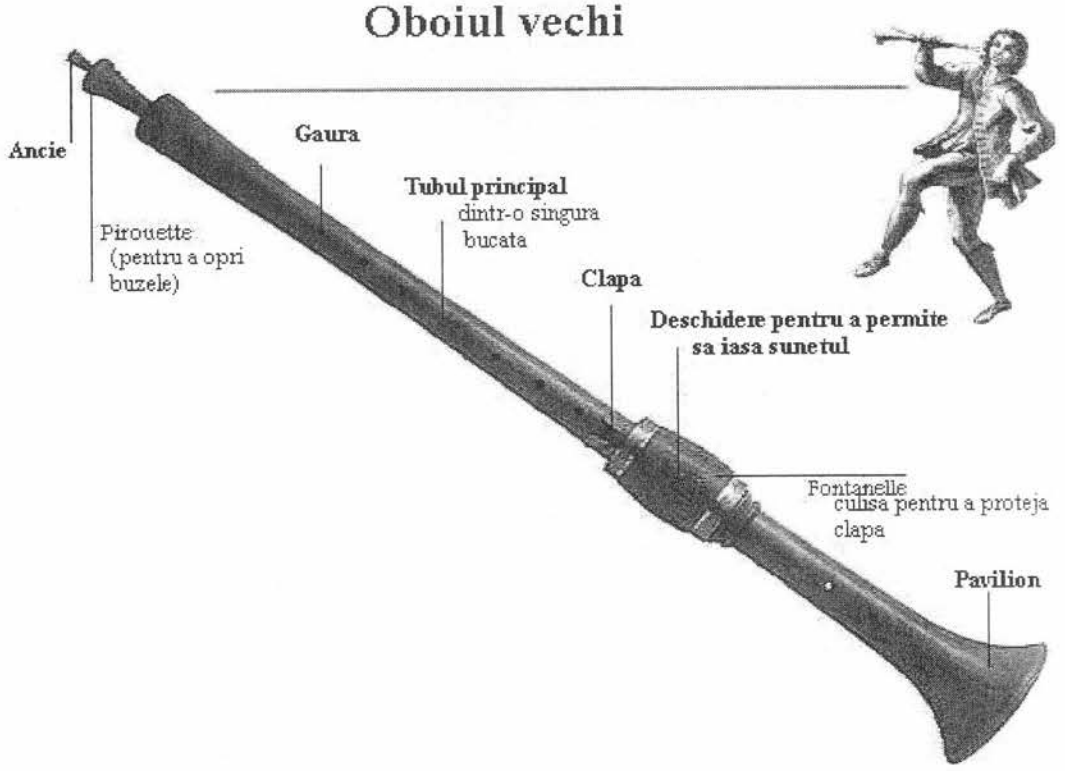
Această părere este determinată de faptul că în toate culturile fluierul cu burduf (cimpoiul) nu avea disc în partea de sus.

Denumirea propusa de *„horned chalumeau"* derivă din doi corni, cu capătul lărgit, unul era scobit în formă de clopot, celălalt conținea o ancie dublă. Instrumentul producea un sunet grav asemănător cornului englez baroc.

De asemenea erau folosite şi alte modele, în special pentru dansurile populare din Evul Mediu şi Renaştere. Varietatea acestor instrumente includ: *pommer-ul german* / *bombardon-ul italian* / *chalumeaux-ul şi musseta franceză*. Ele aveau un ambitus mic ce nu depăşea o octavă şi jumătate, iar sunetul pătrunzător de ancie se potrivea foarte bine pentru dansurile câmpeneşti din timpul festivalurilor.

Emanciparea spiritului artiistic în Renaştere va fi reflectată cu o inventivitate incredibilă în domeniul instrumentelor de suflat din lemn. În această perioadă se manifestă o efervescență a vieții muzicale şi sute de instrumente vor apare la curțile regale, academiile militare şi în breslele orăşeneşti. Astfel se crează un mediu ideal pentru dezvoltarea consorțiului de instrumente, fiecare categorie fiind făcută pe diferite mărimi. În acest timp familia oboiului în forma fluierelor cu ancie (a shawm-urilor) era destinată numai militarilor şi *„bandelor"* (orchestre de suflători ale oraşului). Acestea ofereau o privelişte splendidă producând un sunet cald, rezonant. Dovada unui set complet o găsim în 1618, la Michael Praetorius ce cataloghează şapte astfel de instrumente: de la *„klein discant Schalmey"* până la *„gross bass pommer"*, cu o lungime de la 44 mm până la 2940 mm – acesta din urmă trebuind să fie ținut cu pavilionul sprijinit pe pământ. Nu toate erau folosite în acelaşi timp. Adesea consorțiul de instrumente putea fi o mixtură de shawm-uri, cornete şi *„suckbut-uri"* (strămoş al trombonului modern). Cu siguranță, Praetorius se referea mai mult la *„bandele"* germane, fiind puțin probabil să fi apărut la fel de multe în Anglia sau Franța. Fluierele cu ancie (shawm-urile sau chalumeau-urile) şi pommer-ele erau

făcute atât pentru instrumentiştii stângaci, cât şi pentru dreptaci. Această trăsătură de ambidexterietate va fi bine marcată şi susţinută până la începutul secolului al XIX-lea. Pe shawm-ul mai mare gaura cea mai apropiată de pavilion era prea distanţată pentru ca degetul mic să ajungă, ea trebuind să fie controlată de o pârghie montată pe un arc care va activa o clapă ce acoperea gaura. Forma coadă de peşte a clapei era făcută pentru acomodarea degetului mic al fiecărei mâini, potrivit obiceiului interpretului. Corpul instrumentului era format dintr-o singură bucată cu sau fără mici decoraţiuni. Deşi exteriorul era puţin curbat, interiorul tubului era conic, iar pavilionul era şi el arcuit. În dorinţa de a menţine frumuseţea instrumentului, clapa era acoperită de un butoiaş perforat din lemn (*„fontanelle"*) care lăsa vizibilă numai pârghia, ce avea rolul de a proteja clapa de stricăciuni. Această gaură dădea o notă in plus mai jos octavei de bază. Deasemenea, mai exista o gaură la pavilion ce era acoperită cu ceară fiind necesară (in functie de situatie) pentru acordaj. Iniţial, numărul găurilor cu scopul de a ameliora sunetele grave şi de a amplifica sonoritatea lor era mai mare, dar cu timpul s-au redus ajungând în 1650, la două. Ancia era montată pe un tub metalic introdus în instrument ce conţine un lemn format clopot, numit *„pirouette"* (foto) în contra căreia instrumentistul îşi sprijinea/presa buzele. Tremuratul acestora ne dă dovada că interpretul avea mai puţin control asupra anciei, deoarece pentru a mari ambitusul, el trebuia sa *„forţeze"* prin supra-suflat notele deasupra octavei sunetelor normal disponibile, lucru valabil la instrumentele ce nu aveau gaura din spate pentru degetul mare. De asemenea, un rol esenţial în realizarea unui ambitus superior îl avea relaţia presiune-buză.



Povestea oboiului ca prototip începe în 1651, când Michel Danican Philidor - virtuoz la câteva instrumente de suflat - ajunge la Curtea Franţei unde shawm-ul şi musetta erau folosite pe scară largă. J.B. Lully, compozitorul Curţii, îl consulta când scria marşurile oboaielor pentru muşchetarii lui Ludovic al XIV-lea. Dar mult mai importantă a fost colaborarea între Philidor şi Jean Hotteterre – muzicianul ce se crede că a inventat oboiul modern. Din relaţia muzicală a acestor maeştrii, spre sfârşitul anilor 1650, va rezulta naşterea oboiului propriu-zis. Hotteterre,

instrumentistul Curții la musetta, era în principal fabricant de instrumente. În atelierul său, diversele adaptări şi experimente pe shawm-uri vor conduce spre un oboi format din trei îmbinări, ce ar fi putut fi încercat, înainte de 1660, în baletele lui Lully.

O bună perioadă de timp, shawm-ul şi oboiul vor conviețui, nefiind o distincție clară între ele. Procesul de evolutie si selectie va face ca multe alte instrumente care nu permiteau modificari la calitatea si justetea sunetului sa dispara. Oricum, prima confirmare a noului instrument în orchestră este cea in opera pastorală a lui Cambert, *„Pomone"*, la Opera din Paris în 1671 - o dată ce marchează cu adevărat începutul orchestral al *„lemnelor"*. Instrumentul va câştiga imediat popularitate în multe țări. Cu aceasta familia fluierului cu ancie (a shawm-ului) şi-a sunat cu adevărat ultimul ei cântec.

BIBLIOGRAFIE

- P. Tornea, *Manual de oboi* – Editurade stat pentru literatura şi arta
- L. Goonses and E. Roxburgh, *Oboe* – Editura Ed. Kahn & Averil, London ,1993
- V. Iliuț, *O carte a stilurilor muzicale vol I* - Editura Academiei de Muzica Bucuresti , 1996

ASPECTE STILISTICE ŞI FORMALE ALE CONCERTELOR INSTRUMENTALE LA HAYDN ŞI MOZART

Prof. Marian Gorovei
Colegiul Naţional de Artă „O. Băncilă" Iaşi

În a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, prin creaţia clasicilor vienezi Haydn, Mozart şi Beethoven, are loc o înflorire spectaculoasă a concertului instrumental; acesta trecând prin transformări importante atât în arhitectura sa, cât şi în raporturile existente între solist şi orchestră.

Celebra şcoală de la Mannheim instituită de Jan Stamitz în anul 1745, alături de marile şcoli muzicale europene, impun concepţia componistică a vremii în genul concertant.

Concepţia inovatoare a lui Stamitz s-a remarcat pe trei planuri: evoluţia formei sonată, noul stil de interpretare orchestrală şi structura simfoniei. La stabilirea formei de sonată -cu influenţă asupra genurilor pluripartite- au contribuit şi cei doi fii ai lui J.S. Bach - Wilhelm Friedemann şi Philip Emanuel. Datorită noilor concepţii omofone, a atributelor expresive aduse de forma de sonată, solistului i se dă un rol preponderent în realizarea discursului muzical, stabilindu-se raporturi de independenţă dar şi de dialog permanent între solist şi orchestră. Conceput pe o construcţie a frazelor muzicale după principiul tonal-armonic şi un ciclu de trei mişcări având la bază contrastul repede-lent-repede (preluat din concertele vivaldiene), concertul instrumental clasic cuprinde următoarea organizare: Partea I formă de sonată; Partea a II-a formă de lied, sonată fără dezvoltare sau temă cu variaţiuni; Partea a III-a formă de rondo, rondo- sonată, sonată sau temă cu variaţiuni.

Creaţia lui Haydn excelează în domeniul simfoniei şi al cvartetului, şi mai puţin în cel al concertului instrumental. Haydn compune aproximativ 40 de concerte solistice pentru diferite instrumente şi orchestră - parte din acestea fiind descoperite târziu - pregătind drumul inegalabilelor concerte ale lui Mozart si Beethoven. Concertele pentru violoncel sunt cel mai des interpretate. Cel în Re M (op.101) compus în anul 1800, cuprinde trei mişcări: allegro moderato, adagio şi allegro finale, fiind si cel mai cunoscut. Acesta are o muzică senină, meditativă, pe alocuri cu nuanţe dansante.

Cantabilitatea, crearea unui discurs muzical cursiv, fără tensiuni dramatice, având la bază melodia cântecului şi dansului popular, conferă creaţiei lui Haydn un suflu nou, ce deschide valenţele unei melodicităţi inedite. „Melodia - afirma Haydn - este aceea care face farmecul muzicii; ea este cel mai greu de realizat. Răbdarea şi studiul sunt de ajuns pentru a pune laolaltă sunete plăcute, dar inventarea unei melodii frumoase este atributul geniului. Adevărul este că o melodie frumoasă nu are nevoie nici de ornamentaţii şi nici de acompaniament pentru ca să placă; când vrei să ştii dacă o melodie este sau nu frumoasă trebuie să o cânţi fără acompaniament...". Cuvintele lui Haydn confirma supremaţia melodiei, acesta impunând concentrarea atenţiei asupra unei construcţii melodice desfăşurată consecvent pe o linie frumos desenată, articulată ce defineşte stilul galant (sensibil, echilibrat).

Expresivitatea muzicii clasice are ca suport o proporţionalitate desăvârşită, armonioasă a frazei susţinută de un ritm ordonat, grupat pe unităţi simetrice de o mare perfecţiune. Dacă în

Baroc tema era expusă uneori chiar într-o formă indivizibilă (ex.tema Passacagliei pentru orgă în do m), la Haydn temele erau prelucrate prin descompunere în mici motive constitutive, care la rândul lor vor fi tratate separat. Acest procedeu componistic ce contribuie la caracterizarea temelor va fi preluat şi de Mozart şi-l va ajuta pe Beethoven la desăvârşirea tehnicii de tratare a dezvoltării.

Arhitectonica haydiană, spunea W.G. Berger, „se identifică concret cu o modalitate de contemplare a frumosului compoziţional, mult apropiată de o anume estetică obiectivă de filiaţie franceză, preluată şi transmisă prin intermediul şcolii nord-germane".

Simplitatea şi accesibilitatea melodică, claritatea, simetria frazelor, armonia rezultată din construcţia şi înlănţuirile acordice fixate de J. S. Bach şi J.Ph. Rameau, orchestraţia cu sonorităţi plăcute, lipsite de dramatism sunt elemente definitorii ale creaţiei haydiene.

Virtuoz al viorii, clavecinului şi al orgii, bun cunoscător al instrumentelor de suflat, Mozart este cel care deschide noi orizonturi în evoluţia concepţiei componistice concertante. Frumuseţea melodică de o vibraţie emoţională cu totul personală este susţinută de o construcţie clară şi echilibrată. „Erupţia tumultoasă a celor mai diferite sentimente se exprimă în primul rând printr-o melodică bogată şi atât de variată, încât pare a ţâşni dintr-o fântână nesecată. Sensibilitatea liniei melodice, forţa plastică şi puterea de a menţine atenţia în continuu încordată prin elementul neprevăzut, prin supriza pe care ne o rezervă în fiecare moment, toate aceste elemente ne dezvăluie procesul spontan de creaţie mozartiană." (I. Weinberg, 1962, p. 62).

Mozart modelează forma sonată în funcţie de necesităţile de expresie şi exprimare a conţinutului. Tema a II-a contrastând evident cu prima temă devine entitate caracteristică. Printr-o simetrie subtil perceptibilă a puntilor se creaza legături între cele două teme contrastante, ajungând printr-o adevărată elaborare tematică la o simbioză perfectă între secţiuni şi întreg. „Construcţia mozartiană porneşte de la opoziţii de idei muzicale pe plan dublu -cel al formei mari şi cel al micro-structurii. În constituirea elementelor de bază ale construcţiei muzicale, «formei de sonată» îi corespunde cel mai adeseori acelaşi principiu de dialectică muzicală redus la scara celor patru sau opt măsuri: relaţia teză-antiteză, joncţiunea a două elemente melodice contrastante dar formând un întreg: tema" (R. Gheciu, 2005, p.93).

În scurta sa existenţă, Mozart a reuşit să compună un număr însemnat de lucrări care aparţin genului concertant: şapte concerte pentru vioară şi orchestră, un Concert Rondo pentru vioară şi orchestră, o Simfonie concertantă pentru vioară, violă şi orchestră, o Simfonie concertantă pentru oboi, clarinet, fagot, corn şi orchestră, 25 concerte pentru pian şi orchestră, un concert pentru două piane şi un Rondo concertant pentru pian şi orchestră, patru concerte pentru corn, două pentru flaut (al doilea scris iniţial pentru oboi), două pentru fagot, unul pentru flaut şi harpă şi unul pentru clarinet.

Concertele lui Mozart sunt scrise în trei mişcări repede-lent-repede, fiind concepute în spiritul epocii sale; dezvăluindu-şi genialitatea în construcţia formei şi a limbajului, ca şi în relaţia dintre solist şi orchestră. „Mozart începe prin a vorbi în concertele sale un limbaj graţios, fermecător şi spiritual, menit a cuceri audienţa şi uimirea publicului aristocrat, dar treptat stilul strălucitor se transformă, lăsând loc exprimării celor mai adânci sentimente şi gânduri" (V. Cristian, 1958, p. 155).

Dimensiunea unui talent neobişnuit de mare prin profunzime şi originalitate o regăsim şi în creaţia celor cinci concerte pentru vioară şi orchestră aparţinând perioadei de la Salzburg. Mozart a pătruns în tainele viorii de la o vârstă fragedă. „Dragostea sa pentru tonul ei însufleţit ... atât de cantabil, de suplu" (B. Paumgartner, 1945, p.113) se va transpune în conţinutul emoţional al creaţiei sale, în profunzimea trăirilor artistice susţinute de un puternic umanism datorită căruia şi-a asigurat universalitatea. La doar 19 ani, tânărul Mozart îşi arată măiestria componistică compunând în doar un an (1775) cele cinci concerte pentru vioară şi orchestră,

dintre care Concertul nr.3 în Sol M (K.V. 216) este o adevărată bijuterie a repertoriului violonistic în care virtuozitatea instrumentală se îmbină cu poezia cea mai profundă.

Prima parte Allegro de sonată începe cu dubla expoziție orchestrală şi solistică (element inovator prezent în creația mozartiană). Orchestra prezintă la început tema principală constituită dintr-o perioadă muzicală ce cuprinde două fraze asimetrice. Atmosfera de entuziasm şi vivacitate din expunerea orchestrei nu include contrastul tematic. Instrumentul solist debutează cu un acord de trei sunete, executat placat într-o sonoritate amplă. După expunerea de către solist a temei cunoscute din introducerea orchestrei urmează o punte orchestrală - formată dintr-un grup de suflători din care se detaşează oboiul solist - care face trecerea către tema secundară, bine conturată ritmic, dinamică în aceeaşi tonalitate (Sol M).

Dezvoltarea - secțiunea de mijloc a formei de sonată - tratează idei muzicale noi prezente printr-un dialog între vioara solistă şi oboi. Toate elementele de construcție ce implică: secvențarea motivică şi submotivică, simetric echilibrate, figurațiile armonice ce duc la o polifonie latentă ne indică o simfonizare a discursului concertant. Tranziția spre repriză se face printr-un episod de mare expresivitate. Repriza se aseamănă cu expoziția, diferența fiind dată de grupul tematic secundar ce apare acum în tonalitatea de bază (Sol M). Urmează cadența solistică ce cuprinde elemente tematice din această parte; scriitura punând în valoare tehnica şi virtuozitatea violonistului interpret. Prima parte se încheie cu un tutti în care orchestra intonează motive din expoziție.

Partea a II-a în Re Major, Adagio -formă de sonată- este o pagină de mare splendoare melodică, de inspirație şi vibrație emoțională deosebită. Introducerea este atribuită orchestrei; cei doi flauți conduc melodia acompaniată în surdină de grupul de viori. Apoi instrumentul solist vioara printr-o cantilenă largă, expresivă induce o stare nostalgică, meditativă, sonoritate prin care Mozart crează o sublimă esențializare a sentimentului liric. Departe de stiulul galant al vremii, întreaga mişcare ne lasă impresia unei adânci dureri, transfigurată prin geniul compozitorului.

Ultima parte a concertului este concepută într-o forma de Rondo. Este o parte finală plină de surprize. Sectiunea A (Refrenul) cuprinde expunerea orchestrei într-o atmosferă veselă, comunicativă. La fel şi tema instrumentului solist este plină de vervă şi optimism. Urmează apoi o punte modulatorie ce face tranziția către secțiunea B (Cupletul) în tonalitatea dominantei (Re M) imprimand un caracter energic în nuanță de forte. Cupletul se bazează pe figurații armonice - denumite şi „figuri albertiene" - concepute într-o sonoritate de polifonie latentă. Dinamismul şi exuberanța caracterizează desfăşurarea Rondo-ului până la apariția unui interludiu – o linie melodică liniştită în ritm de pavană (dans francez, mişcare lentă din sec. al XVII-lea).

Mişcarea lentă –Andante în tonalitatea Sol M (tonalitate pe care Mozart a folosit-o adesea în exprimările nostalgice) alternează cu voioşia unei mişcări în Allegretto de factură populară în Sol M. Discursul muzical continuă cu câteva formule cadențiale şi jocuri armonice pe dominantă, pregătind astfel tonalitatea inițială Sol M. În final, o punte identică cu cea expusă la începutul rondo-ului pregăteşte coda orchestrală ce încheie concertul.

Inepuizabila fantezie şi varietate melodică şi ritmică, bogăția limbajului orchestral alături de o expresivitate desăvârşită prin simbioza perfectă dintre solist şi ansamblul orchestral dau concertului în Sol M dimensiunea unei lucrări în care se manifestă din plin ceea ce unii muzicologi numesc „trezirea geniului mozartian".

Concertele pentru vioară şi orchestră sunt prezente în repertoriul tuturor violoniştilor lumii şi rămân temelia evoluției oricărui violonist interpret. Acestea solicită atât o tehnică desăvârşită, cât şi o cunoaştere profundă a stilului aşa-zis „sensibil" mozartian. Pentru violonistul interpret, bucuria realizării unei sonorități adecvate stilului, permanent perfectibilă, naşte lumina geniului mozartian prezentă în momentele de ideal sonor.

BIBLIOGRAFIE

- Berger, W.G., 1990, *Clasicismul de la Bach la Beethoven*, Editura Muzicală, Bucureşti.
- Cristian, V., 1958, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, Bucureşti.
- Gheciu, R., 2005, *Mozart*, Editura Muzicală, Bucureşti.
- Weinberg, I., 1962, *Mozart*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, Bucureşti.
- Weinberg, I., 1964, *Haydn*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, Bucureşti.

REZONANȚE POSTENESCIENE.
OMAGIU LUI ENESCU DE THEODOR GRIGORIU

Antoaneta Ioana Luchian
Şcoala „B. P. Haşdeu" Iaşi

Scrisă dintr-o venerație infinită pentru marele compozitor român, lucrarea ***Omagiu lui Enescu*** de Theodor Grigoriu dorește să prelungească cu o clipă ecoul muzicii marelui compozitor[35].

Structurată în trei secțiuni – *Preludiu*, *Melopeea*, *Polifonia* –, lucrarea exploatează o stare de ,,paralizie contemplativă", în concepția autorului fiecare secțiune ,,*reprezentând de fapt trei atitudini posibile şi pe deplin reale ale unui compozitor la începuturile sale, aflat în prezența unui mare maestru: Preludiu e un fel de mirare sau nedumerire ce te cuprinde la intrarea într-o lume vastă; Melopeea o contemplare a abisurilor ei, iar Polifonia o revenire lucidă la activitate, singura în stare să te redea propriului tău drum artistic*"[36] .

Prin structura şi caracterul mijloacelor alese, ***Omagiu lui Enescu*** înclină către genul instrumental de cameră. Concepută de autor pentru patru grupe de viori ce pot fi divizate după cerințele discursului muzical, lucrarea îşi propune o investigare a bogatelor resurse coloristice ale viorii, dar, după cum afirmă Theodor Grigoriu, şi ,,*o investigare a manierii de a cânta a lui Enescu*"[37].

Pentru a realiza atmosfera evocatoare Theodor Grigoriu foloseşte atât elemente tematice în genul melodicii enesciene, cât şi citate din lucrările lui George Enescu, pe care le contopeşte într-un limbaj de sinteză.

Omagiu lui Enescu nu se dorește o lucrare formală, gestuală, exterioară. Utilizând motive şi contururi melodice de filiație enesciană, lucrarea se constituie într-o complexă îmbinare motivică, ce tinde să reconstituie atmosfera caracteristică. Astfel, *Tema* inițială îmbină o monogramă a literelor ENESCU şi două motive citate din ***Octuor*** şi ***Simfonia de cameră*** – repere ale începutului şi sfârşitului drumului creator al compozitorului evocat.

Ex.1 ms. 1-3

[35] În articolul-eseu „De-ar fi posibilă o întoarcere în timp.....", din volumul Muzica şi nimbul poeziei, compozitorul afirma: „Când l-am cunoscut, între el şi cei de vârsta mea nu se mai putea înfiripa un dialog, venerația ce i-o purtam ne paraliza; nu-l priveam îl contemplam". Theodor Grigoriu – *Muzica şi nimbul poeziei*; Ed. Muzicală, 1986; pag. 20.

[36] Theodor Grigoriu – *Muzica şi nimbul poeziei*; Ed. Muzicală, 1986; pag. 23

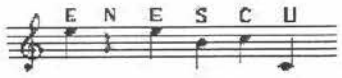
[37] *Idem* 2 pag. 24.

Prin structura morfologică deosebit de consistentă, *Tema* Preludiului este pretabilă unor segmentări celular-motivice bine individualizate, ce îşi vor găsi rezonanţa şi semnificaţia structurală în ansamblul *Preludiului*.

După cum putem observa, expunerea monodică a *Temei* favorizează discernerea unor submotive. În primul rând emblematica melogramă Enescu în viziunea lui Theodor Grigoriu:

„**E=mi; N=pauză în vechile neume; E=mi; S=si; C= do; U(ut)= do**".

Ex. 2 ms.1

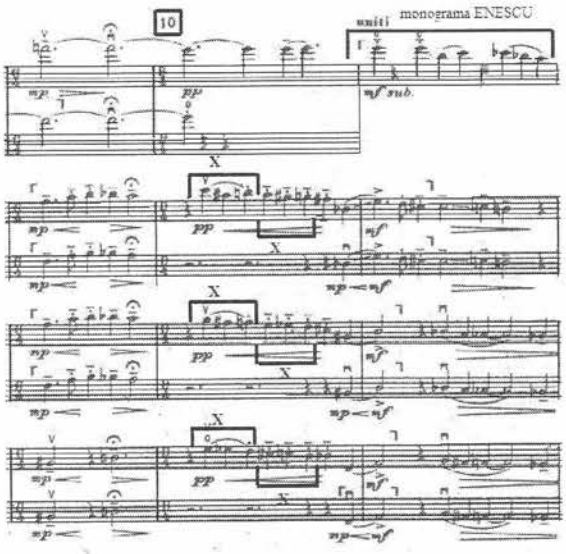


urmată în continuare de juxtapunerea prin conjuncţie a segmentelor **x** şi **y** intens exploatate pe parcursul întregului *Preludiu*.

Ex.3 ms.1-2

Constatăm la nivelul Părţii I, evoluţia ciclică a submotivelor desprinse din segmental tematic expozitiv. Putem vorbi astfel de o modalitate cât se poate de elocventă în caracterizarea stilului enescian. Uneori discretă sau implicită, alteori evidentă/explicită, metoda ciclică, reprezintă principalul rezervor celular-motivic în planul evoluţiei generale. Să urmărim câteva dintre ipostazele cele mai reprezentative de articulare în juxtapunere sau/şi suprapunere a diferitelor motive muzicale:

Ex.4 ms. 9-11



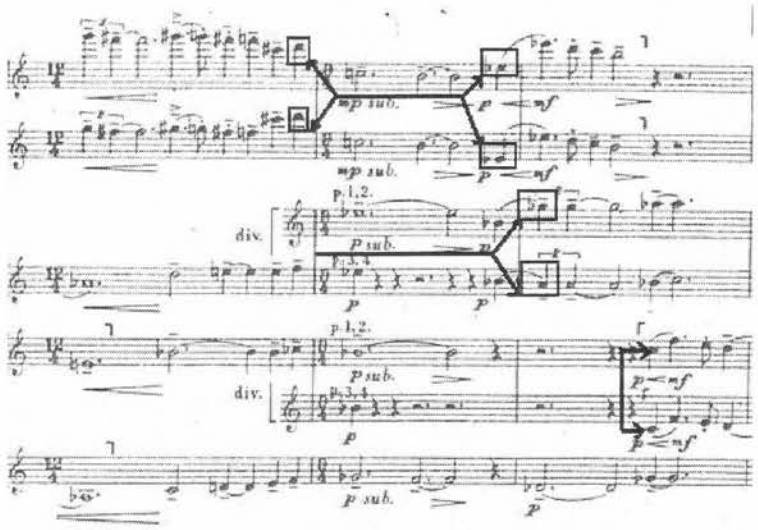
Prima parte, *Preludiu,* reînvie într-o manieră originală, spiritul monodiei enesciene. Argumentele care susţin acestă afirmaţie se leagă de maniera în care sunt obţinute diversele densităţi verticale. Esenţializând, tehnicile principale se rezumă la două ipostaze: **pendularea pe suprafeţe variate din punct de vedere temporal** – exploatându-se deseori suprafeţele mici

–, **a stării de unison cu starea de bi- şi multivocalitate**, şi **dublarea sau multiplicarea planului monodic în manieră mixturală**.

Creaşterea densităților orchestrale ce implică fenomenul dis-persiei/convergenței melodice de tipul ramificației unison-interval armonic/interval armonic-unison, se înscriu din punct de vedere sintactic în sfera heterofoniei.

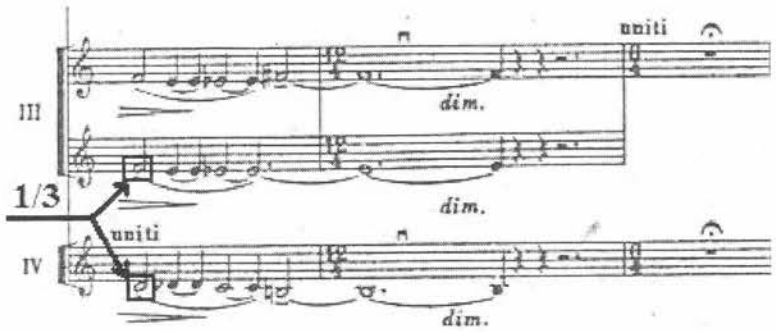
Exemplul următor aduce în atenție un caz tipic de oscilație a stării de unison cu cea de octavă, acest gen de bivocalitatea exploatând totodată valențele expresive ale diferitelor registre ale viorii:

Ex.5 ms.15-19 vl



Metodele de amplificare a vocilor în condiții de unison sau unison dublat mixtural sunt diverse. Una dintre cele mai eficente modalități de realizare a plurivocalității se concretizează în paginile *Preludiului*, prin lărgirea planului mixtural inițial cu ajutorul suprapunerii a două procedee generatoare de densități verticale: **expunerea monodiei în mixturi de terțe** şi **dispersia melodică din unison în interval armonic**:

Ex.6 ms.12-13

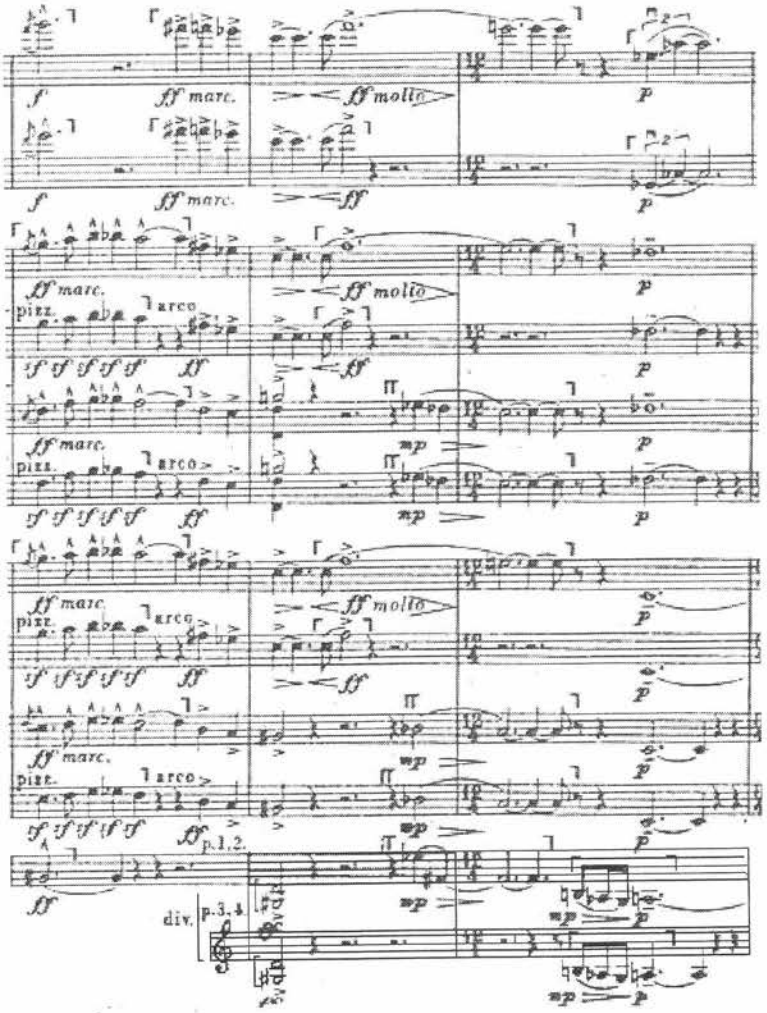


O altă strategie de realizare a amplificării vocilor, implică introducerea elementelor de varietate şi contrast în plan timbral prin diferite moduri de atac – în aceleaşi condiții de unison

dublat mixtural – , procedeu ce susține intenția mărturisită de autor ,,*de a sugera şi prin culoare o viziune a lumii sonore enesciene*"[38].

Una dintre cele mai caracteristice situații se află la reper 20+2, unde avem o bistratificare a modurilor de atac: o parte din viori merg pe indicația ***ff marcatto***, în timp ce altă grupare, merge pe indicația ***pizz***. cu ***sf***.

Ex.7 ms.22



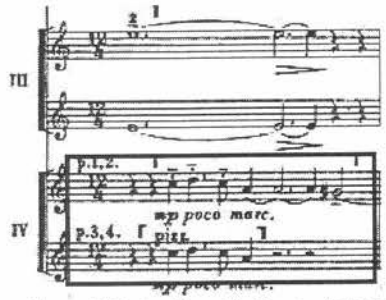
Legat de problema densității verticale este şi fenomenul **distribuției sonorității** în globalitatea ansamblului de viori. Practic, Theodor Grigoriu operează cu un ansamblu omogen, monotimbral, pe care îl amplifică prin multiple ramificații.

În general, întreaga viziune componistică se bazează pe **tehnica continuității/discontinuității planurilor de bază**. Astfel, asistăm la dublări sau multiplicări de voci cu evoluție parțială sau intregală fie la unison fie la alte intervale (mixturi). Aceste preluări şi eliminări care dau tot timpul impresia unei sonorități globale sunt născute din una şi aceeaşi materie sonoră.

[38] *Idem* pag. 23.

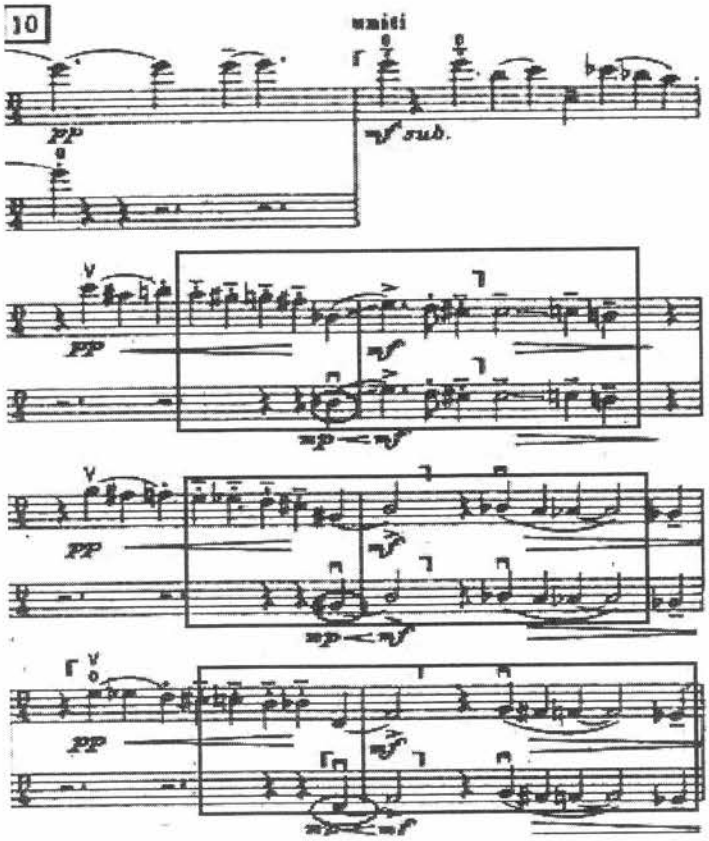
O modalitate de mare rafinament orchestral rezidă în jocul densităților sonore, bazat pe fenomenul de **eliziune/reducere** treptată a vocilor, pe diferite segmente ale frazei muzicale, procedeu de mare efect mai ales în contextul în care vocile implicate sunt la unison:

Ex.8 ms.5



Strategia inversă, fenomenul **adiției**, implică sublinierea dinamică a unor fragmente muzicale prin mărirea numărului de voci:

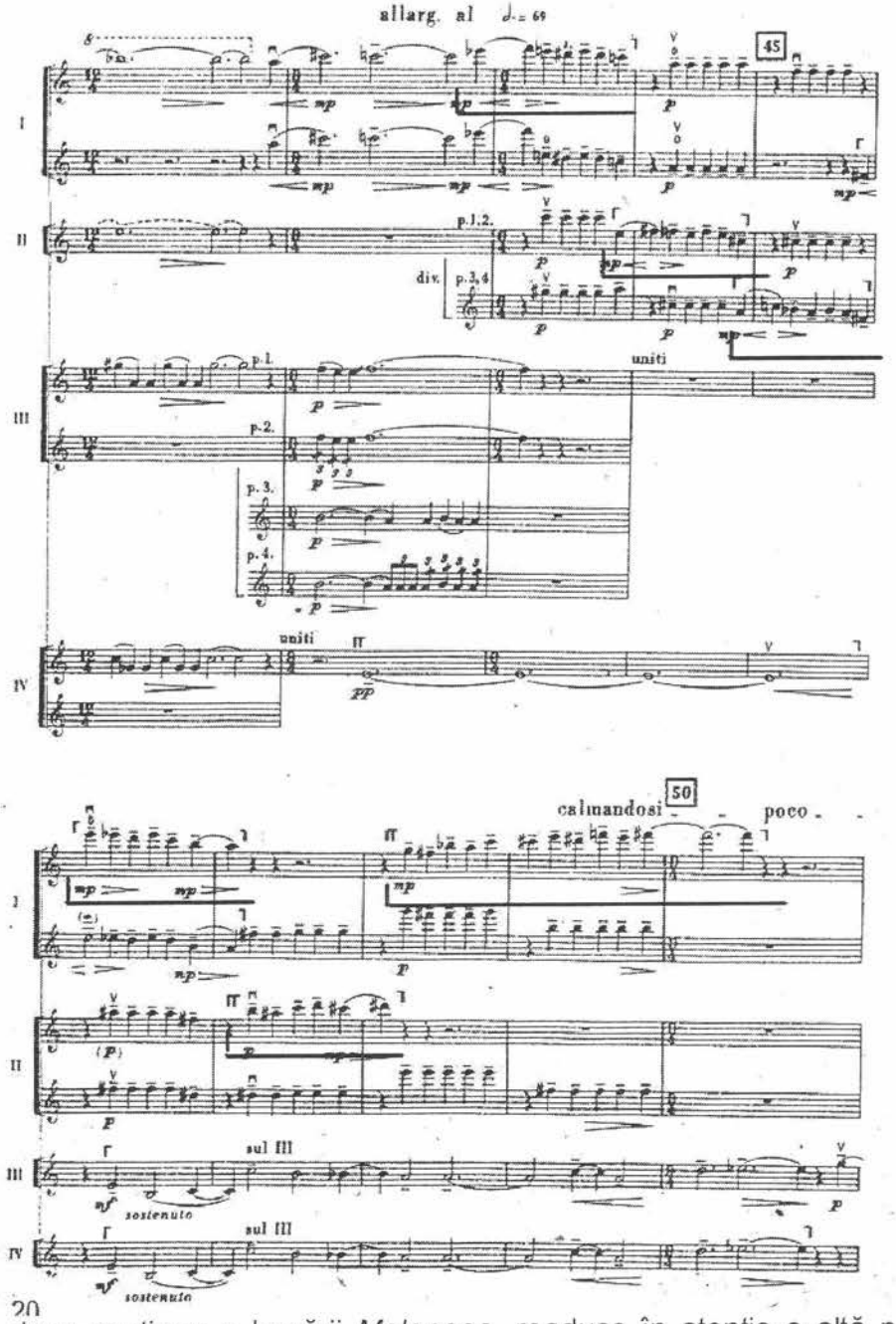
Ex.9 ms. 10-11



Dimensiunea verticală a *Preludiului* cunoaşte şi stratificări de factură polifonă omogenă prin prezența factorului imitativ.

Mai mult decât atât, Theodor Grigoriu aduce expresia unei viziuni sintetice, plasând *Tema* augmentată în registrul grav, ca un fel de *passacaglia*, plan căruia îi suprapune linii contrapunctice tematice, aflate uneori, la rândul lor, în raporturi imitative:

Ex.10 măs.42-50

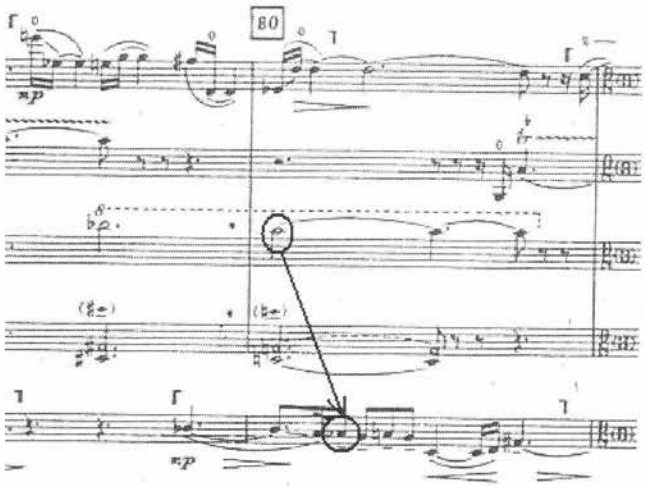


Cea de-a doua secțiune a lucrării *Melopeea*, readuce în atenție o altă particularitate a stilului enescian: **heterofonia**.

Materialul tematic este constituit de o frază melodică de largă respirație, cu caracter elegiac, ce se desfășoară peste un acompaniament – cu aspect heterofonic. Theodor Grigoriu realizează o premieră în creația românească, atibuind rolul acompaniator unui ,,*gruppo eterofonico*", alcătuit din patru viori soliste.

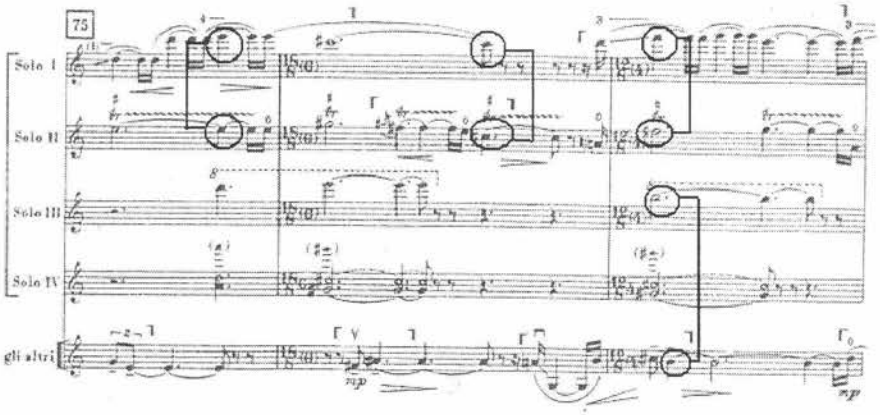
Între liniile melodice ale instrumentelor solo, pot fi depistate zone de cvasi-tangență materializate prin prezența în plan vertical a dublei ipostaze alterat/natural a aceluiaşi sunet.

Ex.11 ms. 79-80



Remarcăm şi în acest segment al lucrării, apariția pe suprafețe mici de un timp sau fracțiune de timp a stării de unison/octavă între linia melodică şi acompaniament, sau între liniile țesutului heterofonic.

Ex.12 ms.75-77



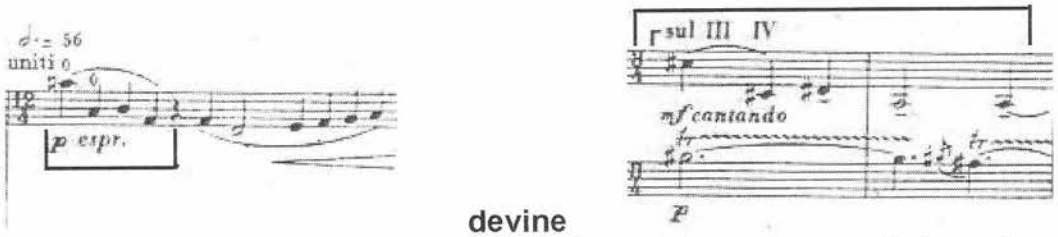
În general, fenomenul heterofonic rezultă din pendularea între două stări distincte: **starea contopirii liniilor melodice** într-o desfăşurare monomelodică sau univocală (unison/octavă) şi **starea ramificării melodice** într-o desfăşurare plurivocală caracterizată prin distribuirea simultană la diferite voci suprapuse a aceluiaşi material muzical prezentat în diverse variante pentru fiecare voce în parte.

În ***Omagiu lui Enescu***, heterofonia apare sub forma sa ornamentală rezultând din suprapunerea unor procedee complementare de expresie, specifice stilului instrumental violonistic. Glissandi, triluri, vibrato intens, sunete armonice, toate insoțesc ca un comentariu *Tema* cantabilă a *Melopeei*. Ornamentele, introduc prin definiție, înălțimi noi în raport cu modelul heterofonic.

Tempo-ul *Lento* oferă posibilitatea compozitorului de a atribui părții a II-a un caracter *parlando-rubato*, acesta fiind sistemul ritmic în care se manifestă cu precădere sintaxa heterofonă.

Legătura organică între părți, reprezentată la nivel tematic, este realizată prin readucerea ciclică a unor fragmente din secțiunile anterioare. În acest fel metoda ciclică, această carecteristică a stilului enescian este extrapolată la nivelul întregii lucrării.

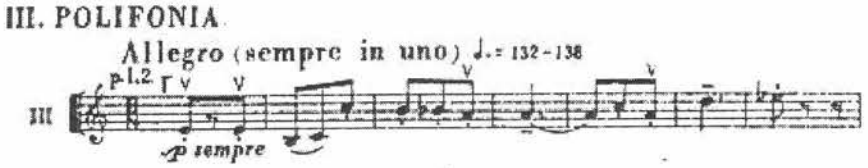
Ex.13 ms. 55 verus ms.90-91



devine

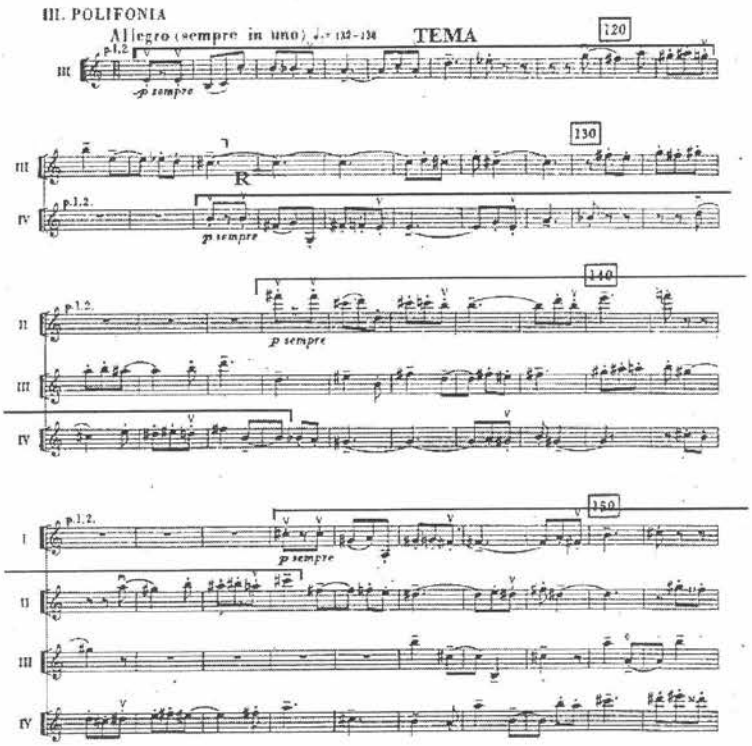
Partea a III-a, *Polifonia* reprezintă o abatere din punct de vedere al relației cu stilul enescian.

Ex.14 ms. 112-118



Forma dinamizată a temei *Preludiului* este adusă într-o desfăşurare concepută de autor ca un *fugatto*, în care vocile apar în relație de cvintă.

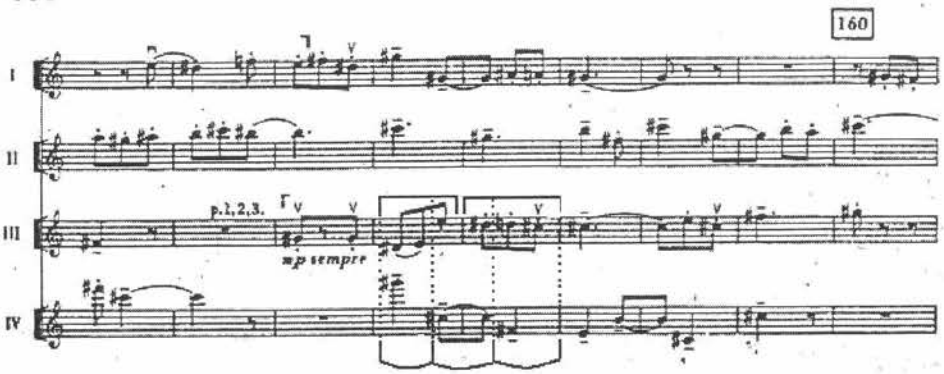
Ex. 15 ms.112-151



Subiectul de fugă se contituie în model şi algoritm elaborativ pentru construcția arhitetonică a celei de-a treia mişcări a ***Omagiului***.

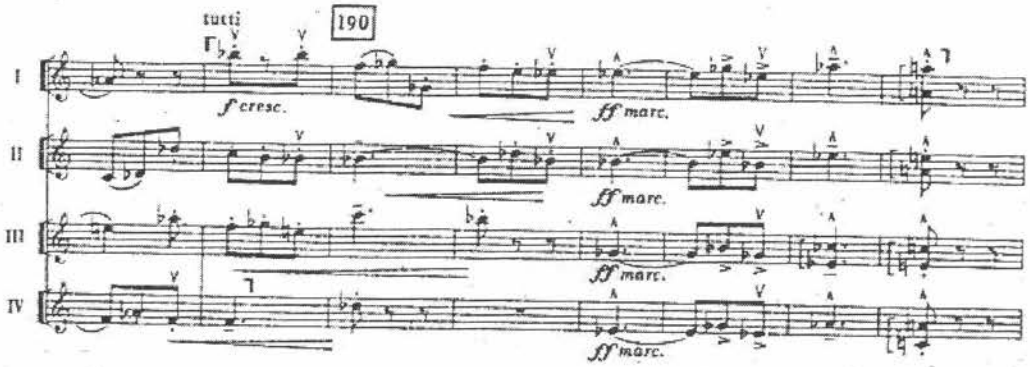
Din punct de vedere temporal construcția tematică recurge la o ritmică percutantă de factură *giusto*. Angrenarea temei în procesul polifonic generează **complementaritatea ritmică** a pulsațiilor de optime datorată prezenței sincopelor atât simetrice şi asimetrice, cât şi celor de tip hemiolic. Asistăm astfel, la un joc al accentelor foarte diversificat, ce determină o ritmică de ansamblu, supusă conflictului poliritmic binar/ ternar.

Ex.16 ms. 152-160



Treptat expoziția conduce printr-o intensificare melodică la gruparea acordică a vocilor.

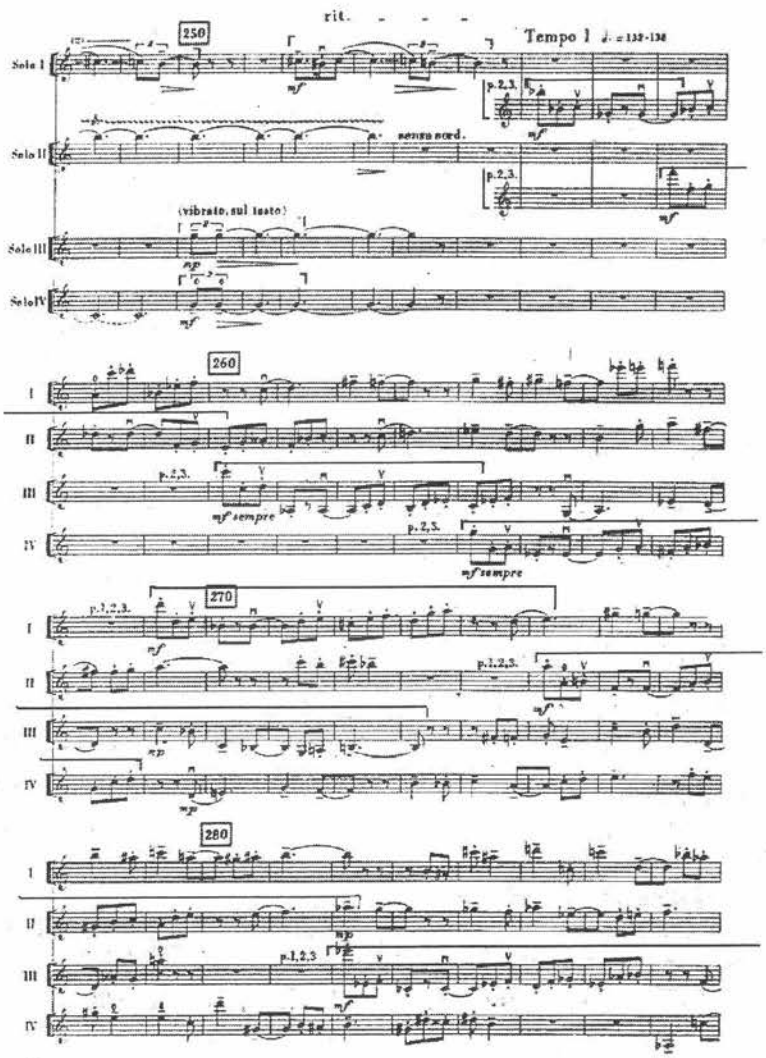
Ex.17 ms. 188-195



Culminația secțiunii este reprezentată de **antifonia** vocilor grupate în două ansambluri distincte a câte trei voci. Compozitorul inserează motive tematice din partea a II-a a lucrării, respectând ciclicitatea instaurată încă din *Melopee*.

Măsura 256 marchează revenirea discursului polifonic. Enunțul tematic al acestui de-al doilea segment imitativ, este edificat pe baza fenomenului adiției, creşterea progresivă generând o construcție tematică amplă.

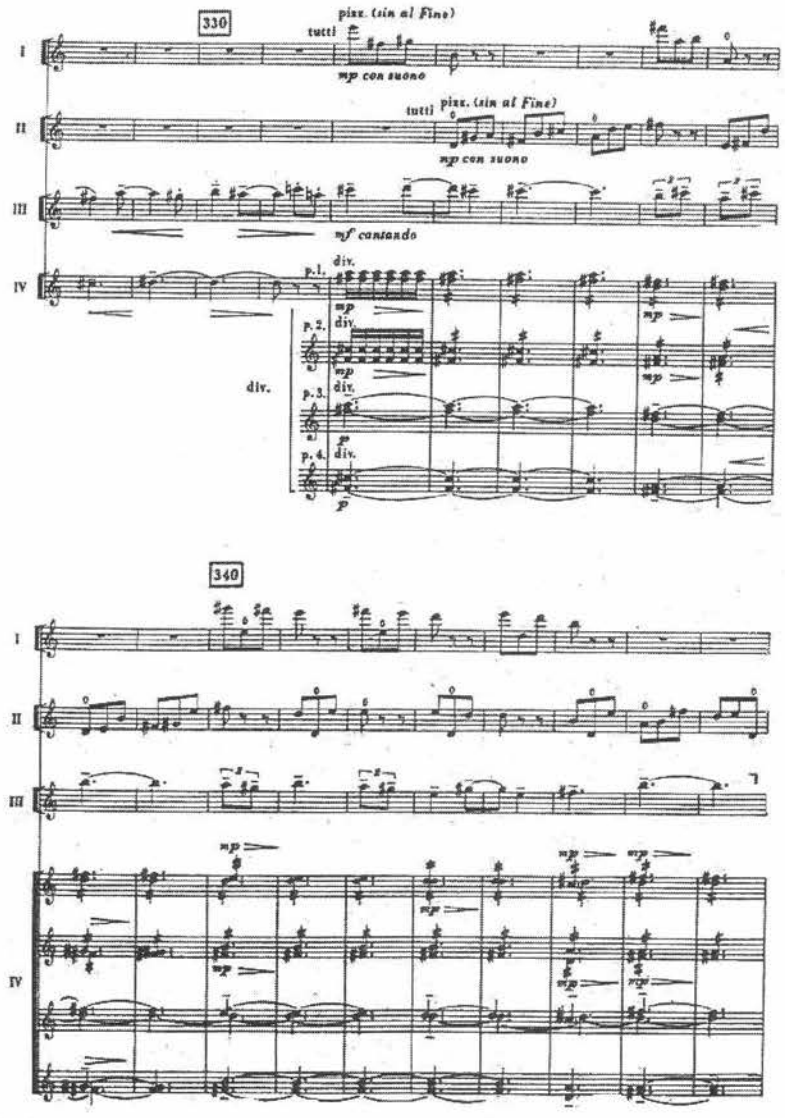
Ex.18 ms.256-327



34

Aspectul motoric al scriiturii reprezentând evoluția tip ostinație generalizată, este bazată pe cosecvența realizării protocelulelor hemiolice. În cadrul acestui flux motoric intervenția surpriză a temei citat din *Suita a III-a „Sătească"* de George Enescu, apare ca un puternic element de discontinuitate, integritatea formei fiind asigurată prin suprapunerea unor elemente anterioare.

Ex.19 ms.332-347



Principala motivație şi implicit finalitate este de a releva una dintre cele mai interesante ipostaze sub care a fost abordată problema invocării/evocării. În muzica românească tentativele nu sunt nici puțin, nici lipsite de semnificație. Amintim aici câteva realizări remarcabile datorate unor compozitori precum: Vaile Spătărelu – *Meditație la Enescu*; Cornel Țăranu – *Epitaphe pour Enesco*; Valentin Timaru – *Omagiu lui Enescu*; etc.

ŞTEFAN NICULESCU ŞI ONTOLOGIA DISCURSULUI HETEROFONIC

Prof. Loredana Elena Marus
Colegiul Naţional Iaşi

Muzica secolului XX se distinge în peisajul retrospectivei istorice prin amploarea fără precedent a diversităţii orientărilor, curentelor şi tendinţelor stilistice. Obsesia scientistă a epocii – stimulată de progresul tehnologic şi informaţional – s-a reflectat cu pregnanţă asupra tuturor fenomenelor artistice. În acest context, inovaţia tehnologică în materie de compoziţie deţine un loc primordial, ajungându-se, mai ales în a doua jumătate a secolului la experimente grevate de excese şi extremisme indezirabile.

Cu toate acestea, timpul a decantat valori certe şi soluţii componistice deopotrivă interesante şi expresive. Unul dintre aceste fenomene este **heterofonia**.

În versiune savantă, heterofonia[39] înseamnă forma elevată, amplificată, eventual predeterminată conceptual şi fenomenologic (prin tipologii de structură specifice). Tradiţia cultă europeană s-a servit de heterofonie sporadic şi aproape întotdeauna în asociere cu polifonia. Fenomen primar ireductibil la monodie, omofonie şi polifonie, iniţial destul de neglijat, heterofonia se impune treptat în opera compozitorilor români.

Unul dintre cei mai importanţi compozitori ai secolului XX care a introdus principiul heterofonic în creaţia muzicală cultă a fost **George Enescu**. Clădită pe filonul marii tradiţii muzicale româneşti, creaţia sa asimilează sursa folclorică în patru ipostaze fundamentale: citat (cu fidelitate), imitat, evocat (prezent în subtext şi metatext) sau reformulat.

Monodia şi unisonul devin sintagme specifice limbajului şi gândirii muzicale enesciene, ambele căpătând treptat o importanţă majoră şi o frecvenţă obligatorie.

Pentru unison heterofonia nu este altceva decât *"un accident, o stridenţă, o disonanţă discordantă, o abatere de la normă, o periclitare."*[40] Polifonia enesciană este o cădere, o ratare a monodiei, parţială în heterofonie şi totală în polifonia liberă.

Originala experienţă enesciană nu a rămas fără ecou. Dintre compozitorii români care au folosit valenţele expresive inedite ale heterofoniei în operele lor îi amintim pe: Mihail Jora, Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Cornel Ţăranu, Anatol Vieru şi, nu în ultimul rând, **Ştefan Niculescu**.

Pornind de la sugestiile, nivelul de complexitate şi impactul heterofoniei (libere) enesciene, dar cunoscând şi concepţia compozitorului Pierre Boulez, Ştefan Niculescu dezvoltă în întreaga sa creaţie - până la unele dintre cele mai fascinante consecinţe - heterofonia organizată pe baza unui algoritm **predeterminant**.

Pentru Boulez – teoreticianul "noului" fenomen din perspectivă serială - heterofonia are un rol la fel de important în formularea structurilor ca şi monodia, omofonia şi polifonia. Mai mult decât atât, el lărgeşte noţiunea de heterofonie: *"o repartiţie structurală de înălţimi identice, diferenţiate prin coordonate temporale divergente, manifestată în intensităţi şi timbruri distincte."*[41] Aşadar, heterofonia devine în gândirea serială o **structură** de sine stătătoare, cu identitate perfect distinctă faţă de celelalte structuri fundamentale pentru gândirea multiserială.

Unul dintre atuurile esenţiale ale lui Ştefan Niculescu este apartenenţa sa la spaţiul spiritual, la ethosul şi etnosul culturii muzicale tradiţionale româneşti. Nu întâmplător, unul dintre

---

[39] gr. *heteros*=altul; *phone*=sunet, voce.

[40] Marin, Marian. *Interiorizarea subiectivă a obiectivităţii. Semnificaţiile monodiei şi unisonului.* În *Chipul geniului*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, 1991, p. 55-59.

[41] Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Genève, Editions Gonthier, 1964, p. 140.

argumentele aduse în sfera demonstrării fenomenului heterofonic se referă tocmai la stadiul arhaic al monodiei din muzica noastră populară.

Esența concepției heterofonice a lui Ştefan Niculescu se axează pe principiul *coincidentia oppositorum*, principiu integrator al multiplului în unu. De altfel, raportul dintre Unu şi Multiplu constituie una din marile teme ale lui Heraclit şi ale gândirii antice greceşti.

Din perspectivă temporală, heterofonia se defineşte ca fenomen al pendulării între starea de **unison** şi cea de **multivocalitate**, prin alternanța zonelor de intersecție/sincronizare cu zonele de diferență/desincronizare. Această strategie pendulatorie este definită de Ştefan Niculescu prin sintagmele de "nod" şi "ventru" (corespondente cu vibrația aerului în tuburi sau vibrația coardelor).

Forma "deschisă'(înlănțuirea multidirecțională), apariția improvizației (nostalgia după o cultură muzicală orală) precum şi ponderea pe care o capătă prezentul în raport cu evoluția de la trecut spre viitor (noul sentiment al timpului) sunt doar o parte din noile tendințe ale muzicii care par a fi responsabile de generalizarea heterofoniei în ultimii ani.

Ştefan Niculescu are meritul de a fi relevat faptul că în planul posibilităților conştiinței noastre auditive de a percepe, distingem trei tipuri de evenimente sonore: rarefiate, detaliate şi aglomerate.[42]

Evenimentele **rarefiate** – pe care le găsim la Cage, şcoala "americană" - sunt foarte distanțate unele de altele în timp. Cele **detaliate**, dezvoltate aproape exclusiv de tradiția europeană cultă sunt sesizabile atât în sine cât şi în relație cu cele anterioare sau următoare.

Însă domeniul cel mai natural de manifestare a heterofoniei este zona **aglomerării**. Aici, evenimentele sunt foarte numeroase pe unitatea minimă de timp a percepției noastre, îşi pierd individualitatea, aşa încât nu le mai putem auzi distinct, ci global. Omofonia şi polifonia plasate în aglomerare tind către heterofonie. De fapt, orice fenomen sonor din zona aglomerării devine heterofonie şi invers, orice aglomerare este mai mult sau mai puțin heterofonie. Exemple de astfel de evenimente întâlnim la Xenakis, Stockhausen, Ligeti, "şcoala" poloneză etc.

Recurgând la o analogie cu referință istorică privitoare la relația de interdeterminare a elementelor de sintaxă şi formă muzicală, Ştefan Niculescu apreciază că, din moment ce omofonia a dus treptat la forme omofone, ca liedul, rondoul, sonata, iar polifonia la forme polifone – motetul, ricercarul, fuga - heterofonia trebuie să dea naştere unor forme heterofone. Astfel, în urma tatonării şi edificării fenomenului heterofonic la nivelul întregii sale creații, Ştefan Niculescu va fi în măsură să emită opinia potrivit căreia forma similară sonatei – pentru omofonie – şi fugii – pentru polifonie – ar putea fi **sincronia**.

Redescoperind heterofonia şi prezența ei în toate culturile tradiționale ale lumii, modernitatea recurge la o veritabilă "întoarcere la origini". În acest context, premisa esențială de la care porneşte Ştefan Niculescu este legată de muzica tradițională românească, al cărei strat arhaic îi oferă posibilitatea autentificării şi legitimării fenomenului heterofonic în baza caracterului eminamente monodic al folclorului nostru. Modelul "clasic" – în sensul reprezentativității şi capacității demonstrative – constă în evoluția simultană a două variante a uneia şi aceleiaşi melodii, interpretate la voce şi fluier. Acest exemplu, pe cât de simplu pe atât de edificator, oferă posibilitatea decelării unor caracteristici emblematice ale fenomenului heterofonic. Dintre acestea, raportul sincronizare–desincronizare, respectiv univocalitate–bivocalitate reclamă o albie temporală specifică ritmului de factură **parlando-rubato**. Teoretizat de Bartók, Brăiloiu şi alții, respectivul sistem ritmic în care se manifestă cu precădere heterofonia, domină covârşitor limbajul enescian.

---

[42] Niculescu, Ştefan. *Eterofonia*. În *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 271-278.

După cum este binecunoscut, doina (sau caracterul doinit al unei melodii populare) angrenează o diversitate melismatică a formulelor ritmice, o abundență ornamentală, o fluctuație agogică şi o libertate generală a exprimării muzicale.

Am enumerat în sinteză aspectele structurale care favorizează practic edificarea fenomenului heterofonic. Nu am fi insistat asupra acestor particularități dacă ele nu ar fi fost preluate, rafinate şi dezvoltate de către Ştefan Niculescu în întreaga sa creație cu finalitate prioritar heterofonică.

În viziunea lui Ştefan Niculescu – şi aici trebuie să insistăm pe meritul său excepțional de a releva originalitatea fenomenului în creația enesciană – heterofonia reprezintă una dintre cele mai originale forme de organizare multivocală a materialului sonor din muzica secolului XX. Din acest punct de vedere, compozitorul vede în George Enescu creatorul de autentică modernitate, a cărui paternitate în materie de heterofonie este indubitabilă. Desigur, este vorba despre exprimarea unei heterofonii de factură liberă, nesupusă rigorilor de natură matematică la care recurge Ştefan Niculescu, o scriitură însă pe cât de originală şi expresivă, pe atât de naturală şi eficientă.

Actul creator presupune informație, documentare, analize şi nu în ultimul rând o permanentă investigare a resurselor latente. Compozitorul este obligat, odată cu fiecare lucrare să imagineze el însuşi modelul pentru articulările sintactice, iar dacă nu, să-l preia din diverse discipline. De exemplu, matematica are ca scop eliberarea compozitorilor de toate fazele empirice ale activității creatoare, concentrarea lor pe problemele esențiale ale creației muzicale ca forța mijloacelor de expresie, sau conținutul emoțional. Dar să nu uităm că totuşi compozitorul nu trebuie să ceară de la această disciplină ceea ce nu-i poate oferi niciodată: imaginație muzicală. Matematica poate fi doar un auxiliar al imaginației. Ea nu trebuie să o limiteze, ci să o stimuleze şi să elibereze spiritul compozitorului.

Problema raportului dintre matematică şi muzică s-a pus într-un cadru nou în urma dezvoltării uriaşe a cercetărilor matematice şi a radicalei transformări a perspectivei în gândirea muzicală. Astfel se vor putea stabili unele punți de legătură între compozitori şi matematicieni pe linia unor viitoare experimente.[43]

După părerea lui Ştefan Niculescu, problema centrală a componisticii contemporane este folosirea unui vast univers sonor, căci *"Muzica actuală şi-a lărgit sfera materiei muzicale până la cuprinderea teoretică a oricărui fenomen sonor: de la sunetul sinusoidal până la complexe sonore obținute pe cale electro-acustică, de la sunetele orchestrei tradiționale până la zgomote. Acestea înseamnă de fapt întreg spectrul sonor audibil."*[44]

Gândirea teoretică a lui Ştefan Niculescu, pe cât de avansată în plan abstract, pe atât de convingătoare sub aspectul eficacității raportului dintre premise şi finalități se regăseşte în întreaga ei plenitudine, într-o serie de opusuri muzicale reprezentative pentru cultura muzicală românească şi cea mondială, deopotrivă.

Titlurile lucrărilor lui Ştefan Niculescu sunt sintagme emblematice, cu trimitere directă la conceptul heterofonic, la estetica şi tehnologia actului componistic întemeiat pe acest fenomen. Iată câteva dintre cele mai semnificative: *Ison I* (1973-1974); *Ison II* (*Concert pentru suflători şi percuție* – 1975); *Unisonos I* şi *Unisonos II* (1970, 1971); *Aforisme de Heraclit* (*Toate sunt unu* - 1969); *Eterofonii pentru Montreux*; Ciclul cameral cuprinzând lucrări precum: *Duplum*, *Triplum*, *Sextuplum*, *Octuplum* etc.

Semnalul unui puternic reviriment al heterofoniei în prim planul preocupărilor componistice moderne este dată de *Cantata III – Răscruce* a lui Ştefan Niculescu, unde se

---

[43] Niculescu, Ştefan. *Matematică şi Muzică* (Interviu cu Iosif Sava). În *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980. p. 318-320.

[44] Niculescu, Ştefan. *Un nou spirit al timpului*. În Revista *Muzica* nr. 9/1986.

conturează pentru prima dată o reprezentare complexă şi deplin edificatoare a heterofoniei (partea a VI-a – *Contrappunto III: Eterofonia*). Dar preocupările pentru acest nou mod de fiinţare a multivocalităţii deţineau antecedente în lucrări precum: *Cantata I* (1959) şi *Simfonii pentru 15 solişti* (1963).

În ceea ce priveşte creaţiile compozitorului după "răscrucea" marcată de *Cantata a III-a* putem afirma că heterofonia devine o adevărată "obsesie", cunoscând culmi de rafinament şi complexitate în lucrări precum: Simfonia a II-a *Opus Dacicum*, Simfonia a III-a *Cantos* sau în Lucrarea pentru 6 voci soliste interpretată de celebrul sextet *King Singers* intitulată *Psalmus*.

Teoreticianul Ştefan Niculescu nu reprezintă altceva decât dimensiunea complementară a compozitorului Ştefan Niculescu. Este greu de trasat o graniţă precisă între propensiunea teoretică şi fascinaţia componistică. Cert este, după părerea noastră, că aceste două laturi interferează, se stimulează reciproc, astfel încât teoria ajunge la performanţa legitimării perfecte a actului creator.

BIBLIOGRAFIE

1. **Bentoiu, Pascal** - *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1975
2. **Bentoiu, Pascal** - *Imagine şi sens – Eseu asupra fenomenului muzical*, Ediţia a II-a, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1973
3. **Boulez, Pierre** - *Penser la musique aujourd'hui*, Genève, Editions Gonthier, 1964.
4. **Dediu, Dan** – *Radicalizare şi guerrilla*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2004
5. **Dumitrescu-Buşulenga, Zoe** – *Creaţia enesciană, spaţiu de interferenţe*, Simpozion George Enescu 1981, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984
6. **Marin, Marian** – *Chipul geniului: eseu despre creativitatea exemplară,* Editura Muzicală a UCMR, 1991
7. **Niculescu, Ştefan** - *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980
8. **Niculescu, Ştefan** - *Un nou spirit al timpului*, Revista *Muzica* nr. 9/1986.

CONSIDERAȚII ASUPRA FUNCȚIUNILOR DIGITAȚIEI ÎN TEHNICA PIANISTICĂ

Prof. Dorina Moruzi
Colegiul Național de Artă „O. Băncilă" Iași

Dacă mi-ar pune cineva întrebarea :

- De ce ți-ai ales acest subiect, i-aşi răsunde simplu :

Activitatea de zi cu zi la clasă mi-a demonstrat indubitabil că respectul față de textul muzical, grija față de necesitatea fidelității metro-ritmice, pedalizare şi fixarea unei digitații juste ca mijloc menit să uşureze redarea cât mai fidelă a intențiilor compozitorului, sunt mijloacele cele mai importante de expresivitate a discursului muzical.

Țin să subliniez că digitația nu este o problemă care se poate rezolva empiric, stabilirea unei digitații adecvate la începutul studiului unei piese fiind o operație care cere multă experiență. Astfel, în primele clase, profesorul este cel care fixează digitația explicând şi motivându-i elevului cu răbdare fiecare detaliu.

Mai târziu în clasele mai mari, elevul trebuie educat spre o oarecare dezinvoltură, în sensul căutării personale a soluțiilor optime de definiție, soluții analizate şi corectate de profesor.

În decursul dezvoltării pianisticii , marii artişti şi pedagogi ai pianului au contribuit prin activitatea lor practică şi teoretică la acumularea unei vaste experiențe în acest domeniu. Cunoaştem nume ca Czerny, Clementi, Bussoni, Mugellini, Cortot, Fischer, Neuhaus, care, colaborând cu editorii au contribuit la realizarea unor ediții îngrijite a unor lucrări pianistice din literatura clasică şi romantică.

În acest sens se cunoaşte faptul că Alfred Cortot care a îngrijit multe compoziții ale lui Chopin, punea la dispoziția pianiştilor rânduri întregi de digitații.

De asemeni, în anumite tratate de specialitate, autori ca Breithaupt, Cortot, Neuhaus – iar la noi Th. Bălan sau Gina Solomon, au căutat să sistematizeze prin elaborarea unor reguli sau principii, părerile lor în problema fixării unor digitații adecvate.

În această privință, valoroase sunt principiile elaborate de Neuhaus în lucrarea sa „ Despre arta pianistică"şi anume :

1. Cea mai bună digitație este aceea care ne permite să redăm cât mai fidel muzica respectivă şi care coincide cât mai precis cu sensul ei.
2. Al doilea principiu constă în suplețea, adaptabilitatea digitației în funcție de spiritul, caracterul, stilul pianistic al autorului respectiv. Neuhaus consideră acest al doilea principiu fiind o variantă a celui dintâi, dar îi atribuie o importanță atât de mare încât preferă să-l separe.
3. Principiul „comodității" digitației pentru mâna respectivă în legătură cu particularitățile ei individuale şi cu intențiile pianistului.Acest principiu îl consideră ca fiind subordonat primelor două.

Creionând aceste câteva principii, voi detalia în cele ce urmează, criteriile pe care le am eu în vedere în abordarea unei digitații optime în lucrul la clasă, şi anume : nu încarc textul cu cifre, notez doar degetele ce indică schimbarea poziției mâinii (degetul 1 la mîna dreaptă; 3-4, la mîna stîngă în suire; 3-4 în coborîre. la mîna dreaptă; 5 şi 1 la mîna stîngă).

Deseori elevii caută digitația cea mai facilă, dar asta nu înseamnă că trebuie permis. Sigur că există anumite facilități tehnice devenite şablon cum ar fi: folosirea aceleaşi digitații în pasagii asemănătoare sau secvențe, ori folosirea mai multor degete în atacul unui sunet care se repetă. Acestea îl ajută pe elev în mod sigur la rezolvarea problemelor tehnice, dar elementul

hotărâtor în stabilirea digitației este fraza muzicală; ea trebuie să țină seama de cerințele dinamice şi agogice ale acesteia, întrebuințând în mod corespunzător degetele necesare d.p.d.v. al forței, îndemânării sau expresiei.

Dar, pentru a-l determina pe elev să respecte digitația corectă, este necesară explicarea chiar de la început care sunt posibilitățile şi funcțiile fiecărui deget în parte:

- Degetul 1 – este cel mai puternic. Pe el se sprijină tot brațul realizând mişcări în jurul lui (a fost introdus de Bach).

De obicei, elevii îl țin culcat pe tastă, ceea ce dăunează poziției generale a mâinii. Poziția sa naturală este pe o latură a vârfului, ceea ce facilitează schimbarea poziției mâinii.

- Degetul 2 este conducătorul grupului de 4 degete.
- Degetul 3, fiind plasat în mijlocul mâinii este adesea folosit în lovirea unor sunete izolate. Este ştiut că primele 3 degete sunt cele mai sigure în pasagii de bravură clasică.
- Degetul 4 este cel mai slab anatomic, lucru de care s-au plâns mari pianişti ca Chopin şi Schumann şi pentru care s-au inventat chiar maşinării speciale pentru întărirea lui, dar, fără rezultat. Acest fapt nu exclude însă munca asiduă de egalizare a acestuia cu celelalte patru, el putîndu-şi aduce aportul original, inedit, ca purtător al melodiei alături de degetul 5 şi ca înlocuitor al acestuia la octave, acorduri şi note duble.
- Degetul 5 are adesea funcția de purtător al melodiei (alături de 4) dar contrar aparențelor (dată fiind scurtimea lui) este totuşi un deget puternic.
- Având în vedere nivelul de pregătire, se vor explica elevului d.p.d.v. tehnic şi estetic câteva procedee de digitație menite să uşureze unele pasagii, ori să realizeze unele efecte necesare, cum ar fi :
- Posibilitatea trecerii degetelor inferioare peste cele superioare (4 peste 5, 3 peste 4 etc).
- Posibilitatea înlocuirii unui deget printr-un altul, pentru uşurarea obținerii unui legato - mai ales în polifonii, unde melodia unei voci nu poate fi întreruptă .
- Posibilitatea lunecării cu orice deget de pe o clapă neagră pe una albă, pentru a uşura legătura, în cazul în care nu există altă cale.
- Posibilitatea întrebuințării unui deget pe două clape conjuncte în acorduri,atunci când extensia forțată a mâinii influențează libertatea mişcărilor.
- Posibilitatea întrebuințării unui deget pe mai multe trepte ale unei melodii, asigurând astfel o unitate a sonorității.
- Posibilitatea completării unei mîini prin cealaltă, în scopul uşurării tehnicii şi a dobândirii unui surplus de expresie prin individualitatea specifică fiecărei mâini.
- Posibilitatea folosirii degetului mare pe orice clapă – albă sau neagră fără a ține seama de unele sisteme învechite care exclud acest procedeu.

Trăgând concluzie asupra celor expuse până acum, ajungem la constatarea că problema digitației este o chestiune strict individuală.În acest sens îl citez pe Anton Rubinstein care spunea că „Tot secretul artei de a cânta la pian constă în a veni cu degetul potrivit, la timpul potrivit, pe clapa potrivită".

De asemenea, Debussy în încheierea prefației celor „12 studii" conchide prin vechiul dicton : „Nimeni nu poate fi servit mai bine decât prin el însuşi" Să căutăm deci digitațiile noastre proprii. Să nu uităm însă că, formarea unei metode proprii de lucru, a unui stil individual în stabilirea digitației se obține în urma unei pregătiri serioase în timpul anilor de studiu, sub îndrumarea metodică a profesorului şi se dezvoltă prin experiența activității artistice şi pedagogice ulterioare a tinerilor interpreți.

Atât eu cât şi ceilalți colegi am primit din partea profesorilor noştri permanente îndrumări în timpul anilor de studii fiind urmăriți cu cea mai mare atenție, formându-ne în spiritul unei deosebite exigențe în privința digitației. Astfel, am învățat că o digitație luată la întâmplare nu formează automat sunetele şi are ca rezultat o execuție superficială care poate periclita grav

reuşita interpretării unei piese muzicale. Cu alte cuvinte, digitaţia este un element viu, direct legat de persoana fiecărui interpret, încât este bine să se lucreze pe ediţii ferite de aportul unor editori care ajung deseori la versiuni proprii şi nicidecum general-valabile.

Munca de stabilire a digitaţiei trebuie împărţită obligatoriu cu elevul, cărui i se va cere să-şi aducă aportul personal în această importantă problemă, astfel încât la sfârşitul liceului, acesta să aibă capacitatea de a-şi găsi singur digitaţiile corespunzătoare.

Obţinerea unei maxime siguranţe tehnice care uşurează travaliul şi eliberează pe pianist de grijile rezolvării pasajelor în timpul execuţiei, concentrându-i atenţia asupra interpretării mai are loc şi prin plasarea adecvată a mâinii pe claviatură. Aceasta va permite ca execuţia să se efectueze întotdeauna printr-o unică posibilitate corectă a mişcării în vederea obţinerii unei interpretări artistice. Plasarea mîinii în sine constituie o problemă căreia trebuie să i se acorde o deosebită atenţie, întrucît claviatura trebuie dominată, conferându-i pianiastului senzaţia de siguranţă. Astfel mişcările mâinii căpătă suplete şi naturalete, obţinându-se un rezultat sonor şi un randament maxim.În cazul unor pasaje tehnice complicate, un plus de siguranţă poate fi realizat şi prin posibilitatea combinării mâinilor, bineînţeles dacă sunt oferite de partitură condiţiile corespunzătoare.

De exemplu : dacă mâna dreaptă are o pondere mai mare în execuţie, ea poate fi ajutată de mâna stângă în cazul când aceasta este liberă sau lucrează în apropierea mâinii drepte (la acorduri). Prin acest mod de execuţie, pe lângă siguranţa tehnică se obţine o sonoritate mai plină deoarece sarcinile şi eforturile mâinilor şi fiecărui deget în parte sunt realizate uniform.

După cum se vede din cele de mai sus, munca de cercetare a pianistului pentru obţinerea celor mai bune deprinderi care să servească siguranţa tehnică, este o muncă de cea mai mare importanţă şi constituie temelia unei interpretări artistice.

Din cele expuse până aici se desprind următoarele concluzii :

- O digitaţie corectă este fundamentul unei bune execuţii.
- Digitaţia constituie unul din obiectivele primordiale ale pianistului în abordarea unei piese noi.
- Profesorul de pian trebuie să supravegheze strict şi cu toată exigenţa alegerea şi stabilirea digitaţiei în cursul perioadei de studiu şi să le dezvolte elevilor iniţiativa muncii independente.
- Raţionamentul digitaţiei stimulează implicit analizarea teoretică a fragmentelor melodice, a poziţiilor armonice şi a structurilor ritmice ale piesei respective, ajută la aprofundarea conţinutului muzical legat de forma şi stilul piesei. Aşadar, munca de cercetare pentru găsirea celei mai bune digitaţii constituie o parte însemnată din activitatea raţională a interpretului, cu rol deosebit în pregătirea unei piese muzicale.

Închei această succintă expunere cu un citat a lui Nikolai Rubinstein: „Nu apreciez stilul elevilor mei decât după alegerea digitaţiilor". Acest citat ar trebui să constituie aşadar un îndreptar în munca plină de răspundere a tuturor profesorilor de pian.

COLAJE MUZICALE
VALENTINO BUCCHI

Prof. Cristina Pasat
Şcoala „E. Cuza" Iaşi
Prof. Andreea Guţan
Colegiul Naţional de Artă "O. Băncilă" Iaşi

Înlănţuirea etapelor şi curentelor în muzică, nu se realizează cap la cap, ci continuă adesea să supravieţuiască concomitent cu naşterea altora. Uneori, acest paralelism nu numai că se întinde pe o durată istorică, dar chiar capătă aspectul unei întrepătrunderi între diferite tendinţe coexistente.

Dacă până în secolul XX se poate realiza o anumită periodizare a muzicii, acum acest lucru este greu de făcut. Este o epocă de frământări, de căutări, de mare diversitate stilistică, ce are ca exponenţi muzicieni valoroşi al căror efort de a descoperi noi modalităţi de expresie, cât mai adecvate timpului respectiv, devine caracteristica evoluţiei artei sunetelor. Toţi cei care au făcut muzică în secolul XX au aruncat prin tendinţele lor divergente o tulburare adâncă în marele fluviu al muzicii.

La început de secol XX, muzica ajunsese descurajator de statică. Prin Bramhs, Mahler, Strauss, ea urma de 50 de ani fără modificări esenţiale, impulsul dat de Beethoven şi Schumann. Dorinţa de a evada din sfera combinaţiilor, de prea multe ori auzite, de a reînnoi sonorităţile, era un fenomen general, caracteristic pentru epoca respectivă.

Prins în febra căutărilor, adept al noului, dar neputându-se rupe de „moştenirea" pe care şi-a însuşit-o se află compozitorul de origine italiană Valentino Bucchi, figură aparte în peisajul muzicii italiene.

Născut la Florenţa pe data de 29 noiembrie 1916, Valentino Bucchi a studiat cu fraţii Corrado Barbieri şi Dellapiccola la Conservatorul din Florenţa, unde obţine mai târziu diploma în compoziţie în anul 1944. Şi–a luat, de asemenea, licenţa în psihologie la Universitatea din Florenţa.

Din 1945 a predat la Conservatoarele din Florenţa, Veneţia şi Peruggia, iar mai târziu a fost numit director artistic la Academia Filarmonică Romană între anii 1958 – 1960 şi director al Conservatorului din Florenţa începând cu anul 1974. A fost critic muzical la diverse publicaţii de specialitate printre care „La nazione" şi „Avanti".

Un noncomformist în caracter, cu un stil ironic burlesc, Bucchi a ocupat o poziţie unică în muzica italiană a secolului XX.

Bucchi a dezvoltat o tehnică de compoziţie bazată pe cântul permutaţiilor, a colajului de elemente, cu un spectru eterogen, unind clasicul cu popularul, vechiul cu noul.

În piesele inspirate de tragedia celui de-al II –lea Război Mondial şi a Rezistenţei („La dolce pena", „Pianto delle creature", „Cori per la pieta morta") caracterizate de fraze vocale vehemente şi de juxtapuneri violente a vocilor şi instrumentelor, Bucchi foloseşte mai mult sensurile moderate de expresie.

În 1952, Bucchi se întoarce la muzica Evului Mediu, rescriind „Le jeus de Robin et de Marion" de Adam de la Halle şi „Laudes evangeli", un fel de stagiu sacru al creaţiei care are la bază melodii sacre medievale. Cu aceste lucrări, Bucchi a făcut o mişcare decisivă în ceea ce priveşte simplificarea limbajului muzical. Acest pas constituie o treaptă superioară în domeniul teatrului şi de asemenea în cel al compoziţiei instrumentale. Aceleaşi coordonate se regăsesc şi în muzica instrumentală, în lucrările pentru orchestră şi în lucrările instrumentale.

Ca toată muzica născută în secolul XX, muzica de teatru reflectă şi ea diversitatea tendinţelor. „Wozzeck" – operă în mare parte atonală, „Lulu" şi „Moise şi Aron" – opere seriale, sunt capodopere. Dodecafonismul, limbajul serial s-a dovedit fecund ăn expresia lirică. O anumită formă controlată a aleatorismului este, de asemenea, compatibilă. În schimb, teatrul liric se arată cu totul alergic la excesele şi extravaganţele la care au recurs anumiţi muzicieni tineri, între 1950 şi 1970. Valentino Bucchi realizează acest impact în operele: „Il gioca del baroni", „Il contrabasso", „Una notte în paradiso", „Il cocodrillo"; baletele „Laudes evangeli", „Racconto siciliano", „Mirandolina".

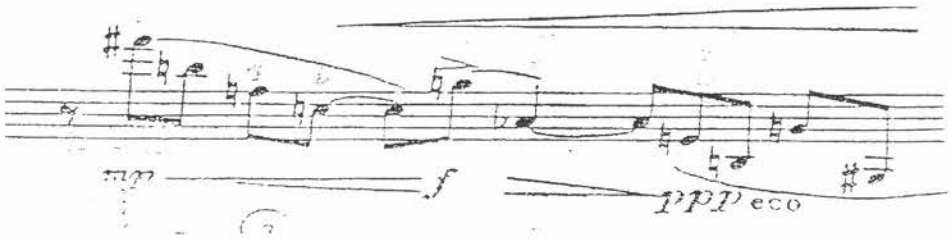
„Il contrabasso" scrisă în 1954 se bazează pe o poveste de Cehov, o poveste ciudată ce se împleteşte cu sensul ironic acut dat de Bucchi, rezultând un limbaj muzical simplu şi descentrat. În următoarea operă „Una notte în paradiso" – 1960, o lucrare inspirată din folclorul italian, culeasă de Italo Calvino, stilul umoristic reflectă înţelepciunea populară. În această operă, Bucchi experimentează, printr-o tehnică de diviziune stilul cântecului popular, al jazz-ului şi al muzicii culte. Toate acestea constituie punctul de plecare al unei alte piese – „Il cocodrillo" – 1970 după Dostoievsky. Ultimele sale creaţii „Rettres de la religeuse portugaise", „Colloquio corale" trasează liniile tuturor lucrărilor precedente, incluzând tensiunea expresivă a operelor de după cel de-al II-lea Război Mondial.

Aceleaşi coordonate se regăsesc şi în lucrările pentru orchestră: „Balada liniştii" – 1951, suita „Banditi a orgoloso" – 1965, „Concerto grotesco" – 1967, „Concerto di concerti" – 1974; în lucrările instrumentale: „Concert pentru 8 instrumente" – 1936, „Sonata pentru harpă" – 1940, „Cvartet de coarde" – 1956, „Concert pentru clarinet solo" – 1969, „Ison pentru violoncel" -1971, „Micul prinţ" – 1971, „Soliloquios" pentru violă – 1976; în lucrările vocale: „La dolce pena", „Vocalizzo nel mondo dei fiori"; şi în muzica de film.

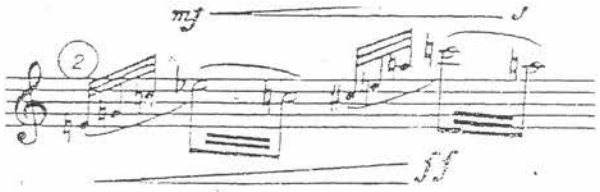
Simplificarea esteticii muzicale definită de d'Amico ca „sens minim" stă la baza „Concertului pentru clarinet solo" scris în 1969.

„Concertul pentru clarinet solo" este structurat în patru părţi, dar în speţă o singură parte, deoarece după fiecare parte compozitorul notează attaca, concertul având o formă ciclică.

Concertul este conceput serial modal, avînd la bază 7 sunete, care se completează până la totalul de 12.

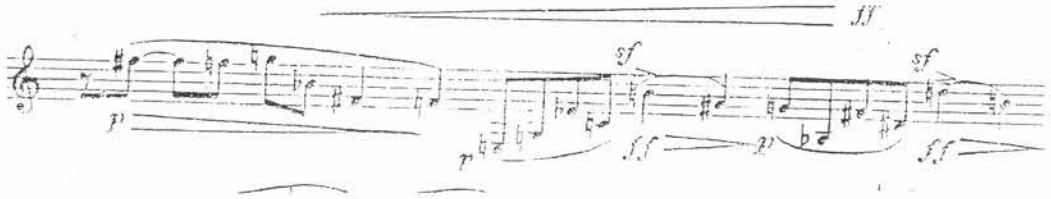


Concertul începe tumultuos, în tremoluri, imediat apărând o temă ce aminteşte de muzica serială.

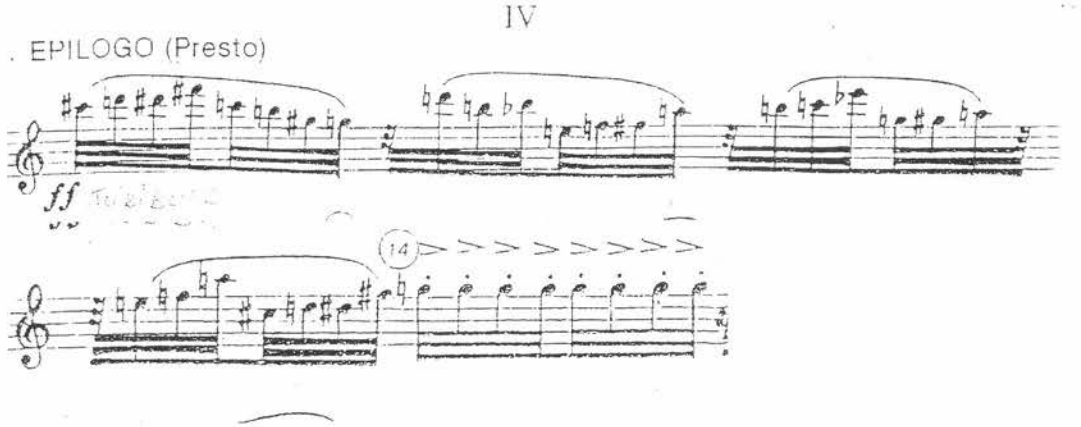


Bucchi se simte atras de perioada de maturitate, serială (Alban Berg, în speță).
Bucchi dă concertului său specificul muzicii celei de-a doua şcoli vieneze.

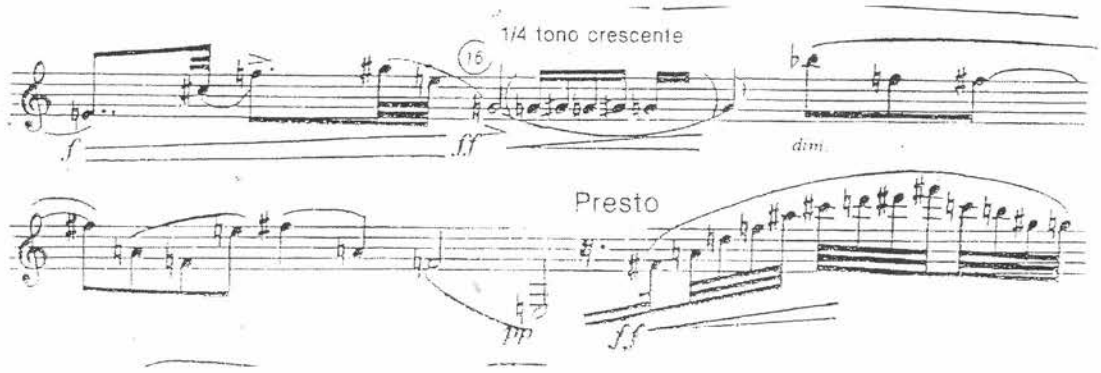
Prima parte a concertului este monopartită, cea de-a II a, tripartită (ABA), a III a, bipartită, cu motive variate din prima parte,



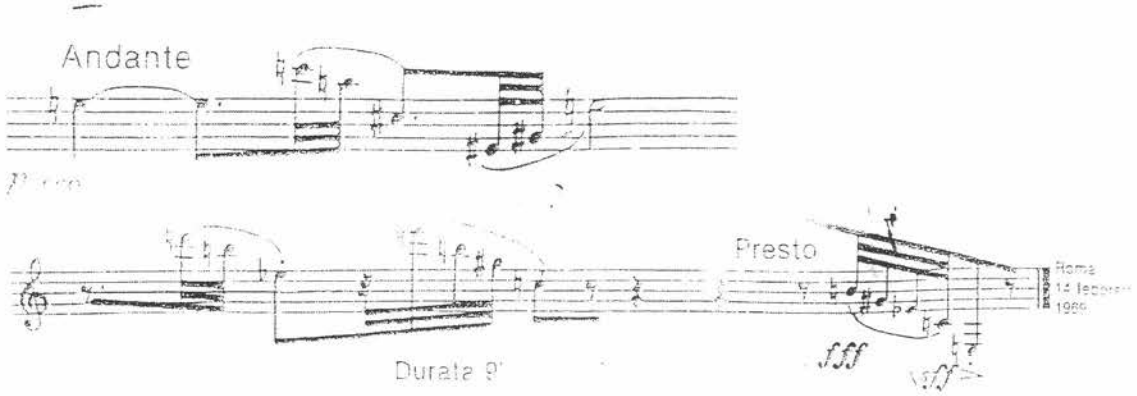
iar în partea a IV a întâlnim motive din partea a II a, variate,



şi tema din partea I, variată.



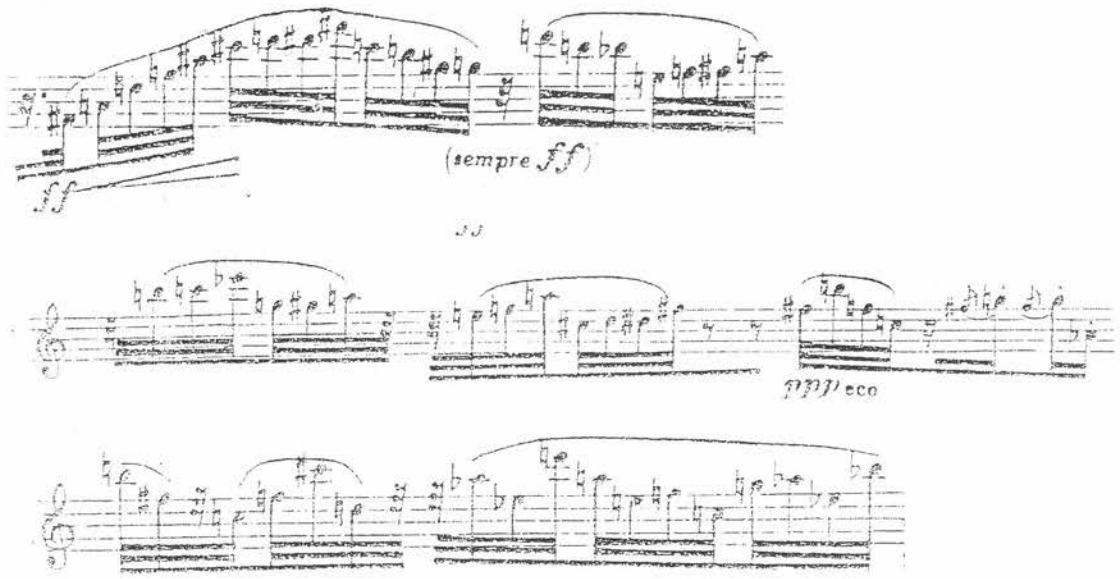
În a doua temă a ultimei părți, V. Bucchi nu face altceva decât să reia prima temă din partea a III a aproape identic.



Parcurgând textul muzical al concertului, impresia muzicală este aceea a unui expresionism târziu.

De la tremoluri „învolburate", teme în care găsim strigăte de durere, mormorante (ppp – eco) până la sunete lungi, dar întrerupte brutal de ritmuri în discursul tematic de largă respirație, intervalica extremă şi expresivă reprezintă materialul expresiv impus în interpretare.

O deosebită atenție trebuie acordată egalității sonore în cadrul tuturor registrelor în care se încadrează concertul în nuanțe de crescendo şi descrescendo, micilor glisando-uri pe care le întâlnim, vibrato-urile şi non vibrato-urile, întrebuințate în coloristica textului şi nu în ultimul rând pasajele de bravură, velocitate, care dau expresia „furibundă" a muzicii expuse de compozitor.



Valentino Bucchi se stinge din viață în anul 1976 la Roma, unde este şi înmormântat.

REVERBERATII CHOPINIENE IN CREATIA PENTRU PIAN A LUI CLAUDE DEBUSSY

Prof. Iosefina Martisor Petrea
Colegiul National de Arta "O. Bancila" Iasi.

Sfarsitul secolului al XIX-lea si inceputul secolului al XX-lea aduc in muzica europeana afirmarea scolii franceze,care se remarca prin promovarea originalitatii,a expresivitatii retinute,elegante,a rafinamentului-dar cu masura si firesc.

Dupa cromatizarile excesive,caracteristice perioadei de criza a Romantismului, tonalul si modalul ajung sa se impleteasca parca de la sine , dand nastere unor sonoritati minunate,mai ales in creatia lui Claude Debussy.

Acest compozitor,desi romantic prin simtire-deci dominat de subiectivism si purtat de fantezie,imaginatie si sensibilitate in procesul de creatie,isi impune sa se manifeste cu masura si simplitate,realizand o atmosfera rafinata,inconfundabila.

Foloseste in lucrarile sale mijloace si forme noi,pentru a sugera imagini delicate,fugitive, impresii si senzatii,remarcandu-se ca un reprezentant de frunte al Impresionismului muzical.

Din creatia lui Debussy nu putem sa nu amintim cele "24 Preludii"(1910-caietul I,1913-caietul II),ciclu de maturitate,in care il continua pe Frederic Chopin,compozitorul sau preferat,pe care-l numeste "maestrul nostru,al tuturor!".Dar arta lui Debussy este mai obiectiva si exprimarea sa,mai retinuta.

Caietul I din "Preludii" este colorat,vibrant,in timp ce in al II-lea sesizam concentrarea expresiei.

Preludiul debussyst este o piesa programatica,sugerand o imagine de baza (spre care converg imagini secundare),a carei confirmare apare la sfarsitul lucrarii.Titlul din final sugereaza vizualizarea unor aspecte din natura:nori,zapada,sunete,culori,miscari,etc.De ex: "Nori","Pasi pe zapada","Menestreli","Ce a vazut vantul de Vest","Dansatoarele din Delphi",etc..

Dupa cum afirma R. Alexandrescu,fiecare preludiu "trezeste o infinita lume de ecouri, creaza un veritabil climat sufletesc".

Daca Chopin lasa cea mai mare parte a sentimentelor sa fie ghicite,la Debussy "muzica incepe acolo unde cuvantul este neputincios a se exprima".

Debussy se dovedeste apropiat de Chopin prin delicatetea tonalitatilor,prin naturaletea inlantuirilor,prin echilibrul formal.

Melodia sa este capricioasa,realizata din franturi,mereu transformandu-se si pare a fi generata de armonie.Apare ades o polifonizare a armoniei,prin imbinarea mai multor voci,cu fantezie.

Dintre elementele specific debussyste amintim:gama pentatonica (in "Fata cu parul balai"),modurile arhaice (mixolidianul in "Catedrala scufundata"),gamele majore si minore cu sens bi- sau politonal,creand o atmosfera difuza in unele lucrari (de ex.:in "Ceturi")sau pregnanta in altele (ca in "Poarta vinului").

Structura ritmica complexa,ingenioasa,cuprinde si ritmuri spaniole ("Serenada intrerupta"),italiene ("Colinele din Anacapri"),sincopate ("General Lavine,excentric"),etc. Ritmul este maleabil,adeseori "rubato",indicatia aparand in multe preludii.Si sub acest aspect se poate observa influenta chopiniana.Dar "rubato"-ul debussyst este folosit selectiv,in functie de continutul lucrarii,pe cand la Chopin reprezinta o caracteristica constanta,ca o pulsatie vie.

Debussy este un mare armonist.Armonia sa ni se infatiseaza mereu in miscare,surprinzatoare,variata.Apar adesea cvinte,septime,octave paralele,false relatii,tehnica

"sunetului adaugat" (in "Dansul lui Puck"),combinarea a doua planuri de progresii acordice (in "Sunetele si parfumurile plutesc in aerul serii"),formule cadentiale libere etc..Disonantele sunt frecvente,dar adesea fara a fi pregatite sau rezolvate,avand rolul de a crea culoare,nu tensiune.

Timbrul este imbogatit prin sunete pedala , prin cresterea disonantelor in registrul acut (pe linia lui Chopin), prin folosirea registrelor extreme (in "Terasa audientelor sub clar de luna") etc...

Coloritul este legat de asemenea ,de dinamica,cu nuante de "piano","pianissimo",cu efect de murmur.

Pedalizarea are si ea rol coloristic,dar si in redarea caracterului lucrarii si in evidentierea planurilor sonore. Daca Chopin spunea " pedala este sufletul pianului" , Debussy simte la fel si foloseste pedala diversificat,cu finete, descoperindu-i noi valente expresive.

Agogica urmareste sensul muzical,uneori suferind schimbari minime.Indicatiile de miscare si de expresie,care fusesera imbogatite de Chopin,la Debussy capata o mai mare extensie:"animat si tumultuos","lent si melancolic","ca un tandru si trist regret", "aerian","fara rigoare","animand mai ales in expresie",etc..

Intre elementele limbajului muzical se nasc relatii subtile.Nu pot fi clar delimitate melodia de armonie,armonia de colorit,iar forma pare a se alcatui din mers.

Dupa cum scrie A. Schaeffner : "forma se naste dintr-o inventie de fiecare clipa, ea progreseaza prin asocierea de idei muzicale, prin apropierea armoniilor, prin juxtapunerea de culori instrumentale".

Asemenea lui Chopin si influentat de acesta, Debussy si-a format o tehnica pianistica proprie.Cele 12 studii ale sale sunt o marturie in acest sens, insumand totodata modelele tehno-expresive din ultima sa perioada de creatie.

Spre deosebire de Chopin, care adusese innoiri in digitatie, explorand individualitatea fiecarui deget si punctele de sprijin oferite de clapele negre, Debussy nu noteaza digitatia , sustinand ca fiecare pianist trebuie sa si-o fixeze dupa conformatia mainilor sale."Absenta digitatiilor este un excelent exercitiu...Nu poti fi niciodata mai bine servit decat de tine insuti:Sa ne cautam digitatiile!"

"Studiile mele va sperie degetele... Aceste studii vor pregati in mod folositor pianistii pentru a intelege mai bine ca pentru a intra in muzica trebuie sa ai niste maini de temut."

Studiile trateaza cu inspiratie diferite probleme pianistice:game cromatice,broderii,arpegii compuse,sonoritati opuse,etc..

Aceste 12 studii sunt dedicate lui F. Chopin si ele ofera bazele pentru depasirea dificultatilor din creatia pianistica a lui Debussy si nu numai.Aceasta dedicatie facuta lui Chopin, ca si revizia completa a operelor marelui compozitor polonez, realizata in 1915-1916, arata admiratia profunda pe care i-o purta Debussy,care afirma:"Muzica lui Chopin este una dintre cele mai frumoase care s-a scris vreodata."si "Prin natura geniului sau el scapa din jocul clasificarilor."

Credem ca aceste citate i s-ar potrivi si lui Debussy insusi.

Prin sensibilitatea sa deosebita,multele cautari,idei originale si acumulari in muzica,acest compozitor a creat un univers plin de farmec,vrajind mereu sufletele noastre.

BIBLIOGRAFIE

R. Alexandrescu -"Debussy"
Th. Balan - " Chopin"
J. Combarieu - "Historie de la musique"
L. Bernstein - "Cum sa intelegem muzica"
A. Cortot - "Muzica franceza pentru pian"
J. M. Grenier - "Frederic Chopin"
A. Brumaru - "Romantismul in muzica"
Cl. Debussy -" Preludii pentru pian"

ROLUL PEDAGOGULUI ÎN FORMAREA DEPRINDERILOR SCENICE ALE TÂNĂRULUI INTERPRET

Prof. Marin Pînzariu
Colegiul Național de Artă „O. Băncilă" Iași

Problematica atitudinii interpretului față de creația muzicală, a poziției pe care acesta o poate adopta față de mesajul estetic, reacția sa psihică față de universul emoțional căruia trebuie să-i dea viață şi să-l comunice auditoriului, au stat întotdeauna în centrul atenției interpreților, a teoriei şi pedagogiei interpretării.

Compoziția muzicală – prin felul cum este recepționată de către subiectul (interpret, public) căruia i se adresează – se diferențiază radical de celelalte opere de artă. Dacă în artele plastice artistul creator se opreşte asupra unei variante, realizată pe pânză, bronz, marmură, excluzând toate celelalte variante, realizarea fiind completă şi definitivă, creația muzicală rămâne o problemă pe care fiecare interpret o rezolvă diferit. A interpreta o lucrare muzicală înseamnă de fapt a face o alegere din multitudinea de posibilități şi variante anterioare – prin excluderea tuturor celorlalte, ca o verificare valorică care finalizează de fapt actul creației componistice. Astfel, fiecare interpretare rămâne un unicat, o posibilă întrupare sonoră, nerepetabilă, a compoziției respective.

Noțiunea de artist interpret este o apariție relativ recentă în istoria culturii, deoarece cu două, trei secole în urmă compozitorul îşi executa singur lucrările. Actul interpretativ este în fond acea acțiune complexă, prin care opera de artă muzicală este recreată în psihicul interpretului şi redată auditoriului, în acest proces întâlnindu-se personalitatea compozitorului, adică creatorul, cultura sa, epoca sa cu personalitatea, cultura şi epoca artistului interpret. Aceasta întâlnire, uneori generatoare de înțelegere, alteori de contradicții, ar trebui să conducă la viabilitatea în timp a operei muzicale.

Pentru a ajunge la o re-creare (interpretare), fidelă textului muzical şi artistic, valabilă, a unei compoziții muzicale, este necesar ca artistul interpret să acumuleze anumite cunoştințe asupra acesteia, pentru a o înțelege şi a ajunge la concepția interpretativă cea mai apropiată de intențiile compozitorului, cunoştințe care-l vor determina şi la selectarea celor mai adecvate mijloace tehnice, expresive. Sursele de cunoaştere pe care tânărul interpret le foloseşte în studiul individual, sub îndrumarea profesorului de specialitate, sunt: textul muzical, creația compozitorului respectiv luată în ansamblul ei, creațiile predecesorilor şi ale contemporanilor acestuia, literatura şi date de istoria muzicii referitoare la compozitor, ansamblul factorilor sociali, cultural-istorici care au determinat formația profesională, spirituală şi estetică a acestuia, precum şi tradiția interpretării. „Ceea ce înțelegem de fapt prin tradiția interpretării se rezumă la variantele opționale interpretative ale compozitorului însuşi sau ale discipolilor acestuia, păstrate în memoria contemporanilor şi transmise nouă prin generații de interpreți."45

În pedagogia interpretării, profesorul de specialitate recomandă tinerilor artişti consultarea „interpretărilor de referință"46, în sensul evitării preluării mecanice, prin imitație, a unor maniere interpretative fără un suport propriu logic-afectiv, fapt care limitează şansa tânărului muzician de a elabora un discurs artistic convingător.

---

[45] Răducanu, M.D., *Introducere în teoria interpretării*, Editura Artes, Iaşi, 1996, pag. 15.

[46] Interpretarea care creează aceeaşi impresie de perfecțiune în plan tehnic şi estetic majorității covârşitoare a specialiştilor (critici muzicali, interpreți, profesori muzicieni etc.)

În pregătirea scenică a tânărului, viitor interpret, rolul profesorului de specialitate este primordial. Profesorul reprezintă, de cele mai multe ori, un model de comportament, de pregătire profesională şi artistică, o ţinută muzicală şi interpretativă demnă de urmat. El trebuie să fie respectat, dar şi iubit de discipolii săi; este o condiţie importantă pentru reuşita sa pedagogică şi contribuie la formarea psihic-afectivă a viitorilor interpreţi muzicieni.

„Lucrul cu profesoara Florica Muzicescu era foarte greu. Trebuia să ai o stăpânire de sine nemărginită pentru a rezista reproşurilor pe care ţi le făcea,"47 mărturiseşte discipolul Dinu Lipatti.

Profesorul trebuie să fie de asemenea un confesor de încredere; el ridică moralul tânărului interpret şi-l încurajează de câte ori este necesar, îi insuflă curaj şi încredere în sine, în forţele sale, pentru a învinge barierele emoţiei şi stresului scenic; el selectează repertoriul, dificultatea şi complexitatea acestuia depinzând de vârsta tânărului artist, este ales în funcţie de înzestrarea artistică a acestuia, a stării sale de sănătate, a disponibilităţilor sale tehnice, a puterii de muncă şi asimilare, a stadiului de dezvoltare al memoriei auditive; profesorul stabileşte momentul şi locul performanţei scenice.

În toate privinţele, profesorul de specialitate trebuie să fie un bun sfătuitor al micului sau tânărului artist, prin exemplificări corecte, exemplu personal, prin studiile sale din domeniul psihologiei şi pedagogiei.

Pentru tânărul interpret este foarte importantă apropierea sufletească de profesorul său de specialitate. Astfel, el ştie, chiar aflându-se pe scenă, că în sală are un „apărător", un sprijin psihic. La fel de importantă este buna relaţie, de înţelegere, colaborare, apreciere reciprocă între tânărul solist şi dirijor; orice disfuncţionalitate, orice încercare de supremaţie poate duce la crearea unor relaţii stresante, generatoare de trac.

Dirijorul trebuie să fie un subtil acompaniator, care îl „serveşte", îl urmăreşte atent pe solist, îl protejează prin sonorităţi adecvate ale orchestrei, fără să-l acopere, îi respectă dorinţele de tempo etc. Dacă dirijorul îl dojeneşte pe tânărul solist, chiar la o repetiţie – mai ales în faţa orchestrei sau a unor persoane străine – acesta poate pierde curajul şi siguranţa în execuţie şi va avea emoţii mai puternice înaintea sau în timpul concertului, fiind complexat.

Profesorul, ca şi dirijorul de altfel, se vor sluji de experienţa lor scenică şi de tact pedagogic pentru evitarea apariţiilor scenice neglijente, întâmplătoare, lipsite de satisfacţii şi nemotivate suficient; toate acestea îl vor îndepărta pe tânărul interpret de activitatea scenică.

Considerăm că pregătirea muzicală a viitorilor interpreţi, şi în mod deosebit cea de specialitate, contribuie substanţial la prevenirea apariţiei efectelor negative ale stresului scenic. Din aceste considerente, rolul profesorului de specialitate este foarte important pentru viitorii muzicieni interpreţi.

Se cere profesorilor de specialitate, în primul rând, o bună pregătire profesională şi o fină cunoaştere, o înţelegere adâncă a psihologiei copiilor şi adolescenţilor, cu particularităţile acestora de vârstă şi de temperament.

O condiţie pentru reuşita muncii sale pedagogice este dragostea pentru copii, interesul viu, entuziasmul şi optimismul cu care profesorul de specialitate promovează pe scenă munca, aptitudinile, dezvoltarea artistică a tinerilor muzicieni, viitori interpreţi.

Formarea viitorilor interpreţi muzicieni este o muncă anevoioasă, nobilă, interesantă şi dătătoare de multe satisfacţii. Profesorul se realizează profesional şi trăieşte viaţa sa de creaţie prin toţi aceia pe care îi învaţă minunata carieră de interpret şi îi aduce la un înalt grad de pregătire muzicală. Prin discipolii săi străluciţi, care continuă drumul desăvârşirii artistice şi al realizării interpretative, profesorul de specialitate devine nemuritor.

---

[47] Şoarec, M., *Prietenul meu Dinu Lipatti*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981, pag. 6.

Stabilirea unei legături directe, afective, între elev şi profesor, dă acestuia mai largă posibilitate de a cunoaşte şi influenţa pe tânărul interpret, nu numai în ceea ce priveşte instrucţia de specialitate, dar şi din punct de vedere al cunoaşterii muzicale, în general.

Pe lângă o bogată cultură generală şi muzicală, profesorul de specialitate trebuie să posede el însuşi trăsături de caracter şi voinţă, stăpânire de sine, consecvenţă, exactitate şi punctualitate, simţul răspunderii şi dragoste de muncă, pentru a putea pretinde discipolilor săi toate aceste însuşiri, atât de necesare unui muzician interpret.

Prin aceste însuşiri, profesorul de specialitate insuflă tinerilor dragoste şi interes pentru muncă şi artă, seriozitate în pregătirea profesională, ferindu-i astfel de tentaţia urmăririi unor scopuri sau succese facile, a efectelor exterioare, fără urmări în planul conştiinţei superioare.

Profesorul de specialitate trebuie să ştie cum să pătrundă în conştiinţa tinerilor muzicieni, să o modeleze, transforme, în vederea desăvârşirii artistice şi interpretative. El trebuie să cunoască aptitudinile dar şi lipsurile elevilor săi, ceea ce presupune din partea sa un fin spirit de observaţie.

Dacă supraveghează atent deficienţele şi carenţele interpretative, profesorul se va strădui să pună în valoare calităţile scenice ale tânărului interpret, astfel ca acesta să se simtă permanent susţinut de o atitudine pozitivă, constructivă, încurajatoare.

Profesorul trebuie să ştie să dozeze efortul cerut de o apariţie în public în funcţie de posibilităţile reale ale tânărului – ne referim la potenţialul fizic şi psihic – cunoscând faptul că cerinţa unui studiu individual, insuficient motivat, prelungit, în absenţa antrenamentului, poate conduce la dezechilibre; de aceea el trebuie să intervină la timp pentru păstrarea în muncă a unei juste măsuri.

Oboselii în studiu i se opune antrenamentul, care este o capacitate a organismului de a suporta sarcini îndelungate fără a obosi şi a prejudicia starea de sănătate. Antrenamentul sau „forma" în care se află la un moment dat tânărul interpret creşte capacitatea de mobilizare a organismului, a resurselor fizice în special, necesare mai ales în manifestările publice.

Ca mentor spiritual, profesorul trebuie să procedeze cu tact pedagogic, explicând cu răbdare şi calm, întrebuinţând un ton cald, simplu, serios, prietenos şi părintesc totodată, care poate fi punctat uneori cu puţin umor, fără a cădea în familiarisme şi ironie. Violenţele verbale, sarcasmele şi observaţiile descurajatoare, mai cu seamă în ceea ce priveşte tinerii muzicieni hipersensibili, pot conduce la complexe de inferioritate, din care aceştia să-şi revină cu greutate, de multe ori ajungându-se chiar a apela la sfaturile sau tratamentul psihologului.

Uneori ironia fină, dacă are şi o nuanţă de umor bine dozată, poate avea efecte benefice asupra elevilor mari, ca mijloc de îndreptare a delăsării, a neglijenţei sau a muncii în salturi; de asemenea, profesorul de specialitate trebuie să lupte împotriva vedetismului unor elevi, chiar supradotaţi fiind, pentru ca apariţiile şi interpretările în public să fie cât mai naturale, analizate autocritic, stăpânite (ne referim la autocontrol în cadrul fenomenului de feed-back), dar şi anticipate imaginativ (fenomenul feed-before).

Consecvenţa este o însuşire cerută profesorului – nu numai de specialitate, dar ea nu trebuie să degenereze în rigiditate; profesorul ar fi bine să rămână înţelegător faţă de anumite condiţii ale vârstei (preadolescenţa sau adolescenţa), sau a altor împrejurări deosebite, care pot apărea în preajma apariţiilor publice.

Munca cu elevi foarte talentaţi, supradotaţi, nu este uşoară, deoarece aceştia sunt greu de condus şi datorită faptului că ei consideră drumul gradat, progresiv, al evoluţiei scenice firesti, ca pe o piedică ce le frânează elanul şi dezvoltarea. Pe de altă parte, conştiinţa propriei înzestrări – dacă nu conduce la vedetism, de multe ori greşit înţeles – trebuie cultivată de către profesorul de specialitate.

Este bine ca profesorul se întreţină o legătură strânsă cu familia tinerilor muzicieni, mai ales cu părinţii elevilor mici, pe care să-i îndrume asupra modului de sprijinire a micilor interpreţi,

ca aceştia să beneficieze de condiţii bune pentru studiu individual. Rolul familiei este foarte important pentru micul muzician; părinţii trebuie să fie buni susţinători, alături de profesor şi în strânsă colaborare cu acesta, trebuie să înţeleagă şi să sprijine pe tânărul interpret de câte ori se va manifesta pe scenă.

O problemă care revine frecvent în discuţie în problematica profesorilor de specialitate este aceea privitoare la capacitatea interpretativă proprie profesorului.

Considerăm că profesorii de specialitate, foşti sau actuali muzicieni, interpreţi concertişti, care au şi reale aptitudini pedagogice, deţin un avantaj în pregătirea scenică a tinerilor muzicieni, deoarece aceştia cunosc punctele cheie, nodale, în care pot apărea dezechilibre sau blocaje în timpul execuţiei.

Prin măsurile impuse, ei pot pregăti viitorii interpreţi, datorită bogatei lor experienţe scenice, îi pot determina pe tineri să ocolească greşelile pe care ei înşişi le-au făcut. Profesorii interpreţi cunosc din proprie experienţă şi din studiul individual propriu dificultăţile şi modul de rezolvare practică a problemelor scenice care pot apărea în faţa tânărului muzician interpret (de exemplu, dacă ratează un pasaj dificil, tânărul interpret să ştie dinaintea apariţiei scenice de unde să reia, sau să treacă mai departe în aşa fel încât publicul să nu observe; să nu se oprească, să izbucnească în plâns sau să părăsească scena în grabă). De asemenea, profesorii-concertişti vor şti să nu cadă în capcana de a recomanda tinerilor repertorii care depăşesc puterea şi înţelegerea muzicală a acestora, din punct de vedere tehnic şi cantitativ în primul rând, ci se vor axa pe cultivarea calităţii interpretării. Având o experienţă scenică vastă, profesorii de specialitate concertişti vor ţine seama de bioritmul tinerilor interpreţi, iar nu în ultimul rând de factorii de mediu (sale, acustice, instrumentul etc.), care pot influenţa în rău sau în bine orice întâlnire cu publicul.

Profesorii trebuie să posede o largă cunoaştere a literaturii de specialitate din toate epocile şi stilurile interpretative, pentru ca, în concordanţă cu calităţile tânărului interpret, să recomande alcătuirea repertoriului adecvat personalităţii acestuia. Această cunoaştere îi va permite profesorului să ştie să aleagă, pentru fiecare elev în parte şi pe fiecare treaptă de dezvoltare artistică, piesele cele mai potrivite, care să pună în valoare calităţile interpretative şi să determine tânărul muzician să-şi învingă deficienţele.

Profesorul concertist va şti să aleagă un repertoriu potrivit cu vârsta şi posibilităţile tehnice ale elevului, în acel stadiu de dezvoltare tehnică şi psihologică în care acesta se află la un moment dat, înaintea unor viitoare apariţii în public, datorită în primul rând propriei experienţe scenice, iar în al doilea rând datorită faptului că nu doreşte cu orice preţ afirmarea ca profesor prin – sau cu ajutorul – tinerilor aflaţi sub îndrumarea sa, oricând sau oricum, cunoscând riscurile la care se pot expune micii artişti dornici de afirmare în public.

Personal, am avut şansa să fiu discipolul unui profesor concertist de talie mondială: pianista Sofia Cosma. Stând de vorbă, pe tema stresului scenic, aceasta mi-a relatat:

„În toată cariera mea mi-am păstrat calmul pe scenă, echilibrul psihic; chiar dacă apărea ceva neprevăzut, improvizam, mergeam mai departe. Eu nu cred că paleative (de ex. calmante, energizante) sunt de vreun folos tinerilor sau experimentaţilor interpreţi, ci dimpotrivă, te fac să nu mai fii stăpân pe reflexele tale, pe partitură. Eu aş recomanda tinerilor interpreţi să facă câteva exerciţii de respiraţie; de asemenea, ar fi benefic să se concentreze asupra unui lucru, unei imagini, fiinţe, care îi produc sentimente plăcute, de bucurie. Cel mai important lucru, pentru a nu cădea pradă stresului scenic, îl consider însă stăpânirea la perfecţie a partiturii.

După mine – susţine pianista Sofia Cosma – trei sunt factorii generatori de trac:

- lipsa gabaritului tehnic;
- lipsa siguranţei în memorizare;
- lipsa puterii de concentrare.

Dacă ar fi să sau sfaturi tinerilor interpreți, continuă Sofia Cosma, pentru a preveni tracul scenic le-aş recomanda:

- în primul rând studiu zilnic;
- siguranță în memorizare;
- exerciții de respirație;
- să treacă cu uşurință peste pasaje ratate, să nu devină o obsesie;
- să stăpânească tempoul şi controlul clapelor;
- să nu studieze în ziua concertului (a nu se confunda cu încălzirea);
- să nu apeleze la calmante, ceaiuri sau alte tratamente.
- (convorbire consemnată la Los Angeles, 1 noiembrie 2004)

Într-o convorbire pe tema tracului scenic, purtată la Iaşi cu profesorul şi pianistul Mircea Dan Răducanu, acesta declară:

„Tânărul muzician învață că „siguranța" se dobândeşte prin repetare, atât în studiul individual, cât şi în concerte. „Insuficient studiat" sau „nou" este acelaşi lucru cu a spune că numărul de repetări este considerat prea mic. Tendința generală este de a mări volumul repetărilor, atât ca studiu cât şi pe scenă, disproporția dintre timpul de execuție şi cel de pregătire repetitivă mărindu-se constant. Forme extreme ale acestei tendințe sunt: în studiu – necesitatea absolută de a cânta de mai multe ori la rând o piesă, pentru a obține o versiune „reuşită", înainte de a intra pe scenă – repetarea obsesivă a unor pasaje, execuția integrală a pieselor sau imposibilitatea de a întrerupe contactul cu instrumentul.

În opinia mea, atât volumul disproporționat de pregătire cât şi comportamentul hiperactiv înainte de concert sunt generatoare de trac. Efortul disproporționat de studiu este o investiție ce se poate risipi într-o clipă, presiunea psihică a acestei posibilități fiind un factor major de instabilitate scenică.

Există persoane care nu se simt bine pe scenă. Cele care nu se pot exprima niciodată coerent în public ar trebui să renunțe la această formă de a face muzică.

Nu am avut niciodată probleme serioase generate de trac (cu pierderea totală a controlului). Emoția, frica se manifestau ca şiruri de imprecizii supărătoare sau ca decizii interpretative ad-hoc. La începutul carierei de solist am trecut prin „momente grele", datorate diversificării exagerate a metodelor de studiu. Puteam cânta „oricum", conduce ce voci voiam, colora divers, caracteriza în multe feluri – în concert trebuia să mă decid pentru una din variante şi nu reuşeam.

Sfatul meu pentru debutanți este să nu cânte decât atunci când se simt stăpâni pe înțelesul piesei muzicale. Această stăpânire presupune studiu şi simulare fără repetiții inutile – căci înțelegerea nu vine din repetare."

Pentru ca tânărul interpret să „grăiască" cu claritate – acesta fiind un scop important, care se atinge prin trăire artistică în timpul redării mesajului artistic – profesorul de specialitate se va folosi de cunoştințele sale din domeniul psihologiei artistice, explicând viitorului interpret elementele de atmosferă, contrast şi construcție artistică, la fel cu redarea tuturor amănuntelor privitoare la ținuta sau gestica scenice.

Pentru a evita apariția momentelor de gol al memoriei (lapsus), profesorul nu va scoate pe scenă tinerii artişti până nu se va convinge că repertoriul (piesa) este perfect asimilat. Folosindu-se de rolul analizei în interpretare, el va verifica permanent dacă piesele muzicale sunt bine înțelese, pe fragmente, chiar măsuri, cu corelații privind temele, tonalitățile, modulațiile, efectele dinamice şi agogice, locul cadențelor, punctul culminant şi pulsul muzical; convins că tânărul muzician stăpâneşte la perfecție textul muzical, poate exista şansa ca piesele să fie redate fidel, iar interpretarea să obțină un real succes pe scenă.

În cazul apariției unor goluri de memorie (lapsus), elevul trebuie să fie capabil să improvizeze câteva note de legătură cu un fragment-reper, câteva acorduri, de unde poate relua, pentru ca „micul accident" să treacă aproape neobservat; chiar şi pentru această deprindere trebuie exerciţiu. Exemplificări ale profesorului pot fi memorate de către elev; acesta poate provoca deliberat astfel de momente, pentru a urmări reacția tânărului.

Cum am constatat că există un optimum motivațional, repetițional, profesorul trebuie să cunoască acel optim al ieşirilor în public, al contactului cu scena, când, cum şi în ce condiții să se petreacă. El va insista la ieşirea pe scenă a tinerilor interpreți numai la momentul potrivit, adică numai când lucrările din repertoriul său sunt bine stăpânite tehnic şi artistic, mature spre a fi prezentate publicului, evitând astfel studiul în asalt al elevului. Este o greşeală pedagogică, cu urmări în planul emoțional-afectiv al tânărului interpret, ca profesorul să planifice o apariție publică a elevului înainte ca piesele din repertoriu să fie bine finisate, memorate şi „rodate" pe scenă, la repetiții, simulând atmosfera specifică de concert. În momentul când elevul este anunțat de către profesor că a fost planificat să apară în public, iar el nu se simte stăpân pe repertoriul pe care trebuie să-l interpreteze, se poate instala o inhibiție puternică, generatoare de stres scenic.

Când elevul este pregătit, profesorul va căuta locul potrivit pentru contactul cu publicul, care, în afară de audiții interne, şcolare, poate fi găsit în centrele de cultură din oraş: biblioteci, muzee, centre culturale alte altor țări cu reşedință în oraşele mari, în cadrul parteneriatelor între şcoli sau cu fundații culturale, la vernisajele unor expoziții, conferințe, universități populare etc., pentru a avea cât mai frecvente apariții scenice în fața unui public cât mai divers. Această strategie pedagogică de a obişnui tânărul cu activitatea scenică prin intensificarea numărului de apariții publice, frecvența lor nedepăşind acel optimum bine motivat, va duce la prevenirea şi depăşirea tracului pentru viitoarele confruntări cu un public select, cu o comisie de examen exigentă sau cu o sală „plină până la refuz".

Aceste prime ieşiri în public ale micului muzician interpret sunt tatonări ale pedagogului privind rezistența fizică şi psihică a acestuia, când aparițiile scenice pot consta din interpretarea doar a unei singure piese, în cadrul unor programe sau audiții mixte, împreună cu alți colegi, sau chiar audiții individuale, dacă tânărul dă dovada unor calități excepționale. Profesorul ştie că un repertoriu este „crud" la primele apariții în public din propria experiență scenică, de aceea va încerca să „rodeze" acel repertoriu al tânărului interpret până la maturizare, adică o piesă proaspăt învățată trebuie lăsată să se „aşeze", fără a cădea însă în cealaltă extremă, adică a rutinei.

Profesorul de specialitate are obligația să propună elevii cei mai valoroşi la apariții TV, transmisii radio sau la concursuri şi festivaluri naționale şi internaționale, bineînțeles după o riguroasă selecție a acestora, deoarece astăzi oferta acestor concursuri este suprasaturată.

Obligația profesorului constă în explicarea, cu răbdare, că publicul nu ar trebui privit ca pe un „duşman", ci, dimpotrivă, ca pe un prieten, căruia micul artist îi poate demonstra frumusețile artei muzicale, a piesei interpretate. Intrând în detalii, profesorul poate exemplifica sau ilustra o apariție frumoasă, cu o ținută demnă, în comparație cu una pripită, neglijentă, nervoasă, înfricoşată, determinându-l în felul acesta pe tânărul interpret, prin scenele hazlii prezentate, să manifeste o atitudine critică şi autocritică față de actul interpretativ şi o gândire pozitivă față de public.

De asemenea, profesorul este dator să explice micului artist, la primele confruntări scenice, cum ar trebui să decurgă apariția scenică, salutul publicului, unde şi cum trebuie să privească; mai puțin în sală, pentru a nu se deconcentra. El îi va arăta care este poziția corporală şi distanța corectă în funcție de instrument, ambianța scenică, atitudinea relaxată a membrelor în momente de pauză, evitarea grimaselor sau a altor ticuri nervoase, până la înclinarea finală sau cum trebuie primită o floare.

El trebuie să explice micului interpret ce este şi ce nu este admis pe scenă, de la siguranța mersului, a intrării pe scenă, a acordării sale fizice şi psihice în funcție de ambianța scenică, de la naturalețea comportamentală, a atitudinii demne, plăcute publicului şi până la părăsirea scenei, care nu trebuie niciodată făcută cu grabă, chiar dacă pe parcursul interpretării au avut loc unele incidente neplăcute, pasaje ratate, uitate etc.

Discutând cu micul artist înaintea fiecărei apariții scenice, profesorul îl va avertiza dinainte ce evenimente nedorite ar putea să apară pe scenă şi îi va arăta modul lor de rezolvare; de exemplu, în caz de zgomote neplăcute în sală, tânărul trebuie să nu dea importanță acestora. Dacă puterea de concentrare este foarte crescută, iar interpretul avertizat şi bine antrenat în acest sens, el poate să ignore chiar întreruperea curentului electric; profesorul are obligația să-l sfătuiască pe tânăr cum să procedeze în caz de uitare temporară a unui pasaj. Artistul aflat pe scenă nu trebuie să se întrerupă, să părăsească scena sau să izbucnească în plâns, ci, dimpotrivă, să treacă peste pasajul respectiv cu naturalețe, să reia din locul, măsura, tema muzicală pe care este stăpân, sigur, fără a intra în panică, sentiment transmis imediat publicului, dezechilibrând astfel propria interpretare.

Profesorul de specialitate îl va pregăti pe tânărul interpret din punct de vedere al programului din ziua concertului, pentru cruțarea forțelor fizice şi emoționale şi a dispune de un tonus maxim pe scenă. Această măsură este mai greu de realizat la copiii mici, care, înainte de audiție, îşi cheltuiesc nerațional o mare parte din energie la joacă.

Supravegherea respectării regimului de viață optim în ziua concertului este o condiție esențială, astfel asigurându-se nu numai reuşita manifestării publice respective, ci se realizează deprinderi folositoare pentru activitatea solistică viitoare. Profesorul trebuie să-l sfătuiască pe tânărul interpret cât să studieze, cât să se odihnească, ce şi cât să mănânce (ar fi bine să evite supraîncărcarea stomacului cu alimente cu puțin timp înaintea apariției scenice) sau să bea (să evite băuturile alcoolice sau sucurile nenaturale); cum să se îmbrace (îmbrăcămintea scenică trebuie să fie decentă, lejeră, să nu strângă, permițând astfel mişcări ample, să fie purtată şi acasă pentru acomodare, să nu fie înzorzonată, exagerată, comică); dacă se apeleze sau nu la energizante (eventual glucoză sau miere în cazul tinerilor hipersensibili sau cu deficit energetic), să evite calmantele.

Tânărul interpret ar trebui sfătuit să stea puțin în sală înainte de a intra în scenă, pentru a se acomoda cu atmosfera sălii, a încerca sonoritatea şi acustica, vocea, instrumentul, chiar a încerca să-şi imagineze propria apariție scenică din unghiul de vedere al auditorului.

Înaintea unor verificări finale, a examenelor de sfârşit de an, a audițiilor semestriale, profesorului de specialitate îi revine un rol important în pregătirea tinerilor muzicieni. Un mijloc folositor şi eficient în vederea acestei pregătiri s-a dovedit a fi repetiția generală a materialului muzical, în prezența tuturor elevilor clasei de specialitate. Uneori, auditoriul poate fi lărgit prin prezența, ca invitați, a unor profesori, părinți sau elevi de la alte clase, ceea ce constituie un bun prilej de schimb de experiență între tinerii interpreți.

La aceste repetiții generale, rolul elevilor – este vorba numai de colegii de specialitate – nu este pasiv, ci dimpotrivă, lor li se va cere de către profesor să urmărească atent prezentarea fiecărui tânăr interpret în parte, notându-şi – chiar în timpul execuției, pentru ca notațiile lor să fie personale, neinfluențate – observațiile asupra modului cum tânărul artist şi-a susținut programul. După audiere, elevii îşi vor expune pe rând, pentru fiecare elev audiat în parte, părerile notate, care se supun discuției. Avantajele acestui gen de repetiții, dacă sunt neformale, sunt multiple.

În primul rând, tinerii interpreți se obişnuiesc cu un auditoriu mai larg – chiar dacă este format numai din colegi de specialitate – şi astfel vor fi mai liniştiți, mai stăpâni pe sine atunci când se vor afla pe scenă, sau în fața unei comisii examinatoare exigente.

În al doilea rând, micii artişti învață să observe şi să aprecieze, în spirit critic şi în mod obiectiv, interpretările colegilor sau ale lor proprii; în acelaşi timp, el îşi îmbogățesc cunoştințele

de specialitate prin urmărirea atentă a altui repertoriu, învățând să formuleze concret şi precis constatările lor în privința interpretării, a impresiei artistice şi scenice în general, iar profesorul are prilejul să constate spiritul de observație, sensibilitatea şi înțelegerea muzicală a elevilor. Experiența acestor audieri arată că, în majoritatea cazurilor, tinerii muzicieni dovedesc destulă ascuțime critică justificată, dar în general fără acea indulgență manifestată pentru propriile manifestări artistice.

În sfârşit, observațiile critice şi autocritice, discutarea lor sub conducerea profesorului, care propune şi măsurile adecvate de îndreptare, contribuie la îmbunătățirea tuturor interpretărilor, la eliminarea deficiențelor remarcate, conducând astfel la ridicarea nivelului artistic şi al ținutei scenice în vederea viitoarelor întâlniri cu publicul, sau cu comisiile şi juriile de examinare.

În ceea ce priveşte pregătirea scenică a tinerilor interpreți pentru concursuri naționale sau internaționale, rolul şi răspunderea profesorului de specialitate sunt amplificate, în egală măsură cu eforturile tânărului artist. După cum ştim, în preajma desfăşurării unor evenimente de anvergură, cum sunt concursuri, olimpiade, festivaluri, domneşte o atmosferă specifică, de efervescență spirituală printre tinerii participanți, competitori şi adversari în acelaşi timp, cu toate acestea poate colegi sau chiar prieteni.

Participarea activă a profesorului de specialitate în aceste momente este necesară, pentru siguranța psihică a tânărului muzician interpret, mai ales înaintea unei competiții publice, pe scenă. În decursul experienței noastre competiționale, ca pedagog, am fost tulburat de modul şi metodele de pregătire scenică ale unei tinere artiste de către profesoara de specialitate, la una dintre repetițiile finale. Înainte de concert, deoarece aceste repetiții erau publice, profesoara şi eleva comunicau în şoaptă: „... de la dezvoltare", se înțelegeau mai mult din priviri, orice gest avea o anumită semnificație, ținuta scenică era studiată în cele mai mici amănunte, iar programul nu era repetat în întregime, ci pe fragmente. Totul părea simplu, firesc, nimic nu trăda o stare de emotivitate exagerată, dispoziția artistică a competitoarei era în deplină concordanță cu cea a profesoarei. Pregătirea psihologică a tânărului interpret de către profesor a început însă cu mult înainte de manifestarea sa scenică, prin realizarea condițiilor unei dispoziții creatoare.

Această stare psihică o induce profesorul treptat tânărului, iar ea constă din dobândirea unei orientări active înspre repertoriul care urmează a fi interpretat, o înțelegere a răspunderii asumate prin prezența unei necesități imperative de manifestare solistică, scenică şi de fixarea idealului artistic interpretativ, ce va trebui atins. Un program de repertoriu în primă interpretare necesită o mai mare temperatură de pregătire psihică şi fizică față de un program rodat şi verificat de numeroase apariții scenice. Profesorul concertist ştie, din experiență proprie, că nu e bine să expună tânărul interpret la confruntări competiționale publice (concursuri, olimpiade etc.) prea des, chiar dacă programul acestor manifestări şi dorința elevului ar permite acest lucru, dar nici prea rar, fapt ce ar permite crearea unor stări emotive puternice, datorate pauzelor prea mari între apariții.

Un alt proces psihic, caracteristic stării pregătitoare actului scenic, recomandat tânărului muzician şi controlat de profesor, este reprezentarea anticipativă (feed-before), cu condiția ca evaluarea situației să nu fie nici supraapreciată, nici subapreciată. Această stare psihică introspectivă se bazează pe experiența anterioară şi este un factor important în pregătirea scenică. Astfel, tânărul se reprezintă imaginativ pe podiumul sălii de concert, îşi închipuie atitudinea comportamentală şi reacțiile în fața publicului, instrumentului, se obişnuieşte cu gândul la această situație excepțională în care se va afla şi încearcă să o domine.

Repetatele reprezentări imaginative ale principalelor momente scenice viitoare uzează o cantitate considerabilă din efectul timorant al ambianței scenice, este adevărat, cu cheltuirea unei cantități de energie nervoasă. Este un fapt constatat că aproape toți tinerii interpreți care

nu-şi pun probleme de ordin anticipativ în perioada de pregătire scenică apar atât de stresaţi şi emoţionaţi în faţa publicului încât adesea nu reuşesc să-şi găsească echilibrul, eşuând sau ratând şansa unui succes.

Intuiţia profesorului îi va dicta când sau dacă tânărul muzician trebuie să iasă pe scenă, anume atunci când dispoziţia sa artistică, dorinţa şi plăcerea pe care o resimte în faţa viitoarei execuţii scenice devine o necesitate. Dacă la începutul pregătirii scenice tânărul artist învaţă să-şi dirijeze favorabil şi să-şi controleze toate reacţiile şi stările psihice, cu timpul va trebui să-şi înlăture atenţia atât de la persoana sa cât şi de la publicul auditor, concentrându-se pe de-a-ntregul asupra operei de artă pe care o va interpreta.

Toţi muzicienii interpreţi ştiu că, după un potenţial psihic ridicat, într-o perioadă de muncă susţinută, datorită repetiţiilor nenumărate, inerente dobândirii deprinderilor tehnice, survine după un oarecare timp o scădere a interesului pentru repertoriul aflat în lucru. Este vorba de particularitatea psihicului uman de a tinde să cuprindă o sferă cât mai largă şi variată de activităţi şi idei.

Sarcina profesorului de specialitate este de a preveni apariţia monotoniei în studiu, indicând, cu ponderea cuvenită, mai multe modalităţi de travaliu tehnic într-o perioadă relativ redusă de timp. Antrenamentul consecvent al concentrării este indispensabil tânărului elev solist, deoarece numai o repetare sistematică a unora şi aceloraşi procese psihice poate conduce la fixarea acestora în stereotipii dinamice. Varietatea infinită de temperamente impune profesorului, de la caz la caz, diferite modalităţi de pregătire psihică, uneori diametral opuse faţă de cele prezentate.

Ceea ce dorim să scoatem în evidenţă este faptul că în munca complexă a profesorului de specialitate de îndrumare a tinerilor artişti interpreţi, pe lângă munca de la catedră este necesară o bună cunoaştere a proceselor fiziologice şi psihice prin care aceştia trec, dirijându-le judicios, cu tact şi precizie, asigurându-le astfel, într-o mare măsură, starea de spirit şi emotivă optimă, absolut necesară în actul artistic pe scenă.

În concluzie, rolul pedagogului în formarea deprinderilor scenice ale tânărului interpret este foarte mare; depinde de metodele folosite, pentru ca, în timp, elevul să se poată dispensa întrucâtva de acest ajutor.

ROMANTISMUL MUZICAL ŞI VIOLONCELUL

Elev Spătărelu Alexandru Florin
Colegiul Național de Artă „O. Băncilă" Iaşi

Lalo, romantic viguros

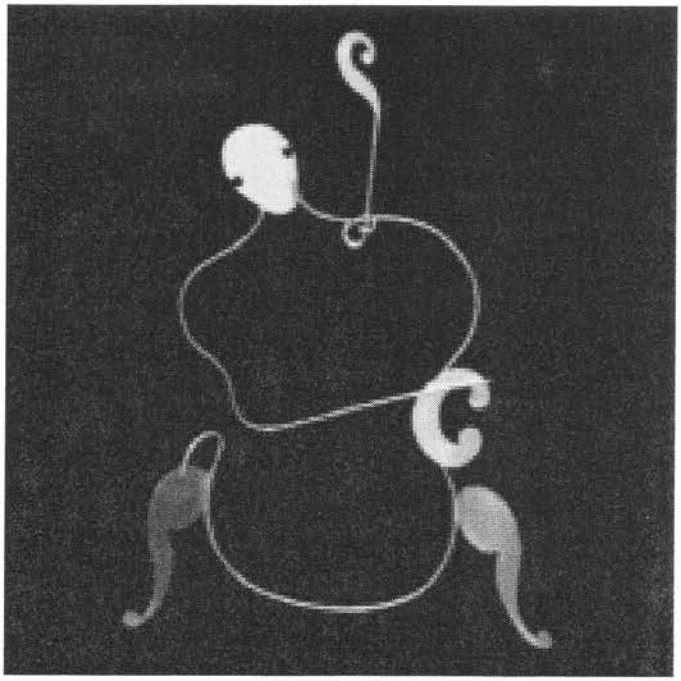


Fig. 1 Edouard Lalo[48] (1823-1892)

[48] http://perso.wanadoo.fr/archivesorculture/2004/27janvier.htm

Romantismul
Tradiție și noutate în creația muzicală europeană din secolul al XIX-lea

Fig. 2 Eugène Delacroix – „Libertatea conducând poporul", 1830

Clasicismul reprezintă unitate şi stabilitate în domeniul creației, cu preocuparea pentru echilibru, proporție, simetrie şi concizie. La rândul său Romantismul aduce o formă mai radicală de exprimare, se află mereu în căutarea noului, a individualității şi aventurii. Romanticul este mereu neliniştit, nemulțumit, impulsiv şi totodată un însingurat. Caracteristic romanticilor este sentimentul infinitului. De-a lungul epocii romantice, imaginația creatorilor s-a simțit mereu atrasă de asimetrie şi contrast. Astfel, muzica romantică oscilează între miniatura instrumentală şi liedul vocal – pe de-o parte – şi monumentalele genuri simfonice şi teatrale – pe de altă parte. Idealurilor clasice de ordine, echilibru, control şi perfecțiune, încadrate în limite concise, romanticii le opun libertatea de expresie, de mişcare şi de simțire, precum şi căutarea fără speranță a unui țel de neatins. De aici – nostalgia timpului şi a spațiului infinit; de asemenea căutarea permanentă a noului. Opera de artă romantică se supune mai curând stărilor emoționale decât regulilor structurale.

Spiritul romantic s-a manifestat în ansamblul culturii şi artei europene din secolul al XIX-lea, mai întâi în literatură, apoi în artele plastice şi muzică. Muzicii i s-au alăturat noi semnificații poetice şi filozofice. Antichitatea, folclorul, istoria şi culturile exotice au devenit noi surse de inspirație.

Romantismul apare pentru prima dată în literatură, la sfârşitul veacului al XVIII-lea, de pildă în opera germanului Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) şi a scriitorului englez William Wordsworth (1770-1850). Concepțiile romantice din literatura germană n-au întârziat să-şi exercite influența asupra compozitorilor. Weber şi Wagner vor fi atraşi de miturile şi legendele nordice. Schumann – de literatura filozofică a vremii sale; Chopin, de versurile con-naționalului său Adam Mickiewicz (1798-1855); Berlioz, de romanticul foarte timpuriu Shakespeare (1564-1616); Liszt, de contemporanul său francez Alphonse de Lamartine (1790-1869), ş.a.m.d. S-a născut astfel o simbioză între muzică, literatură, filozofie şi artele plastice, care a făcut posibilă, între altele, apariția spiritului național şi de aici, a culturilor naționale. Creatori precum Weber, Schumann, Wagner, Chopin, Liszt, Dvorak, Grieg ş.a. au ilustrat în muzica lor acest spirit.

Trăsături romantice pot fi întrezărite cu mult înaintea secolului al XIX-lea, în pagini din muzica lui Claudio Monteverdi, Johann Sebastian Bach ori Georg Friedrich Händel. De asemenea în stilul galant al clasicilor timpurii, precum Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), care au fost preocupați de sensurile muzicii.

O etapă mai apropiată de Secolul romantic o constituie creația influențată de curentul Sturm und Drang (Furtună şi avânt) – operele lui Christoph Willibald Gluck, compuse în anii

1760 şi simfoniile lui Joseph Haydn create în 1770 (Nr. 44 în mi minor şi Nr. 45 în fa# minor „Despărțirea") sunt „atinse" de spiritul acestui curent.

În continuare, trebuie subliniat că clasicismul şi romantismul au coexistat mereu, de la mijlocul secolului al XVIII-lea până la finele secolului al XIX-lea. Doar ponderea lor a oscilat de-a lungul acestui veac şi jumătate. Trecerea de la clasic la romantic s-a făcut pe nesimțite şi a reprezentat mai curând o schimbare de sens, decât de limbaj. Sistemul tonal şi principiile ritmicii clasice îşi păstrează supremația. Pe de altă parte, exprimarea emoțiilor profunde, formele libere şi culorile timbrale îmbogățite constituie noile preocupări. De asemenea, păstrându-se în limitele tonale, melodica romantică este mai cromatică; tema muzicală continuă să reprezinte elementul coagulant al discursului sonor, dar părăseşte cadrul simetric clasic. Sensul muzicii se apropie de poetic, îndepărtându-se de abstract.

Între diferențele de limbaj muzical se includ:

clasic	**romantic**
fraze muzicale concise, simetrice, clar delimitate;	„fluiduri" melodico-ritmice continui – care se întind uneori pe durata unei întregi mişcări – cu aspectul unei incantații;
forma de sonată este concepută şi urmează sensuri strict muzicale, abstracte;	romanticii adaptează structura sonatei la sensuri exterioare muzicii şi invers;
în muzica clasică forma şi ordinea sunt primordiale;	în cea romantică – conținutul expresiv;
în genurile clasice – simfonia, sonata, cvartetul, concertul – există o relativă independență tematică între mişcări;	la romantici apare tot mai evidentă tendința de unitate tematică între părțile aceleiaşi lucrări, exprimată fie prin leit motiv, fie prin tema ciclică;
creația clasică, în cea mai mare parte a ei, se exprimă prin mijloace specific muzicale;	muzica romantică apelează frecvent la sugestii lirice ori programatice
opera clasică – în speță cea mozartiană – se exprimă după principiul muzica înainte de orice;	secolul al XIX-lea aduce drama romantică – unde ideea, conflictul dramatic, analiza psihologică sunt elementele ce definesc structura şi conținutul spectacolului;

... şi exemplele pot continua.

Preocuparea intensă pentru culorile timbrale constituie o trăsătură definitorie a romantismului muzical. Secolul al XIX-lea reprezintă de asemenea epoca de aur a virtuozității instrumentale şi vocale deopotrivă. Este epoca poemului simfonic, în general a muzicii cu program, a liedului vocal, a bel-canto-ului din opera italiană.

Fig. 3 Edgar Degas – „Orchestra Operei", cca. 1870

Cadrul sistemului tonal romantic se lărgeşte considerabil, prin abundența cromatismelor, disonanțe rezolvate cu întârziere ori nerezolvate, modulații bruşte, la tonalități îndepărtate – toate acestea anunțând în cele din urmă în mod inevitabil, disoluția tonalității, ce va avea loc în veacul următor.

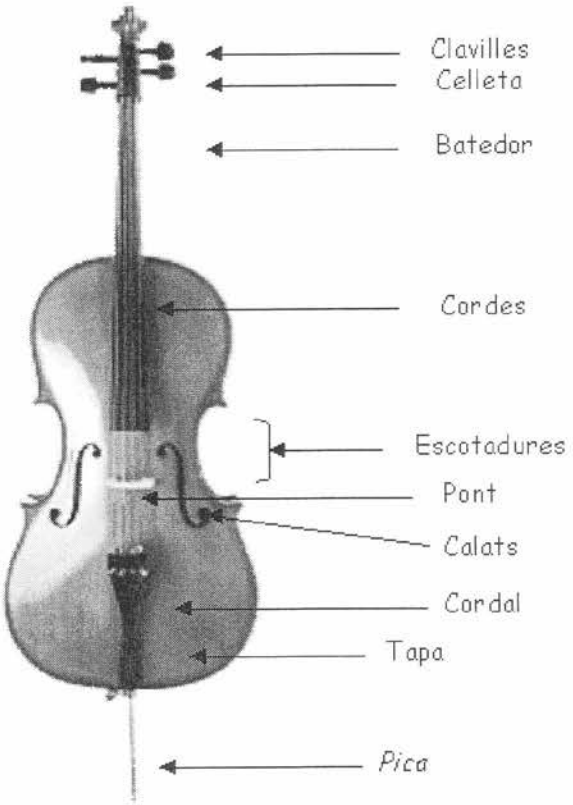
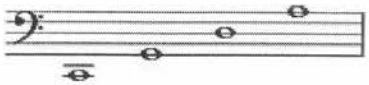


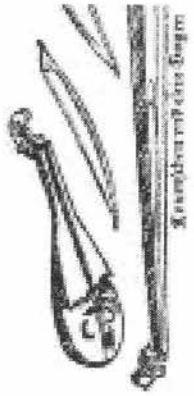
Fig. 4 Violoncelul

Violoncelul este instrumentul cu coarde şi arcuş, „frate mai mare" în familia viorii. Cutia de rezonanță, lungă de 75 cm, are la bază un picior din metal, de 12-30 cm, pe care instrumentul se sprijină în poziție verticală. Acordajul celor patru coarde este: do1 sol1 re2 la2:



Presiunea lor pe căluş atinge aprox. 45 kg forță. Arcuşul violoncelului (72 cm) – mai mic decât cel al violinei – are o şuviță din păr de cal de cca. 10 g49.

Violoncelul a apărut la puțin timp după vioară, la sfârşitul secolului al XVI-lea. Strămoşul său direct este considerat rebec-ul50 – instrument plat, cu trei coarde51:



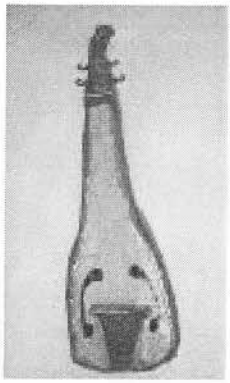
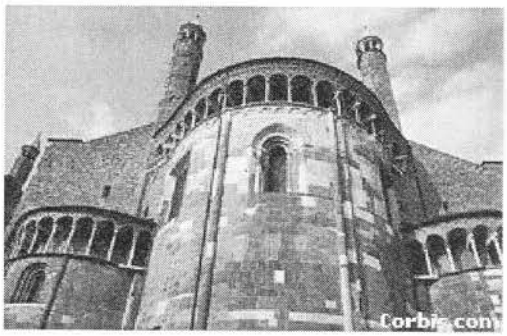


Fig. 5 Rebec

„Violina bas" – cum era numit violoncelul în anii 1530 – avea dimensiuni mai mici decât cel modern; avea trei coarde, acordate la intervale de cvintă descendentă față de violină. Către anii 1550 i se adaugă a patra coardă (gravă), iar lungimea creşte la cca. 80 cm.

Conform studiilor istorice, familia viorii – violina, viola şi violoncelul – a fost fixată în formele actuale de genialul lutier cremonez Andrea Amati (1535-1612).



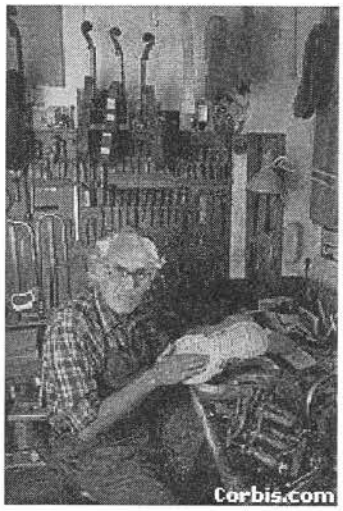


Fig. 6 Celebrul Duomo Apse, locul naşterii lutieriei la Cremona (stânga)
Meşter lutier cremonez (dreapta)[52]

---

[49] Date preluate din V. Bărbuceanu – *Dicționar de instrumente muzicale*, Ed. muz., Buc. 1992, pp. 283-284.

[50] „Vechi instrument cu coarde şi arcuş, de origine arabă, adus de mauri în Spania, în sec. al VIII-lea." V. Bărbuceanu – *Dicționar de instrumente muzicale*, op. cit. p. 211,

[51] www.csdm.qc.ca/.../ medieval/musique/rebec2.htm ; www.resmusica.com/ aff_article.php3?art=428

La Cremona, oraş italian al cărui nume a rămas legat de epoca de aur a instrumentelor cu coarde şi arcuş, violoncelul şi întreaga „familie" au căpătat forma definitivă în atelierul succesorului lui Andrea, Niccolò Amati, apoi în cel al lui Antonio Stradivari (1644-1737), în fine al lui Bartolomeo Giuseppe Guarneri (1683-1745), acesta din urmă elev al lui Stradivari, supranumit Guarnerius del Gésu. Cele trei „dinastii" de lutieri italieni au fixat forma instrumentelor, creând capodopere neegalate până astăzi. Lor li s-a adăugat în aceeaşi perioadă austriacul Jacob Stainer (1621-1683) – presupus coleg al lui Stradivari în atelierul meşterului Amati.

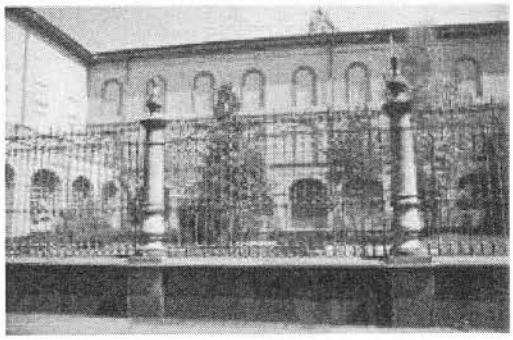
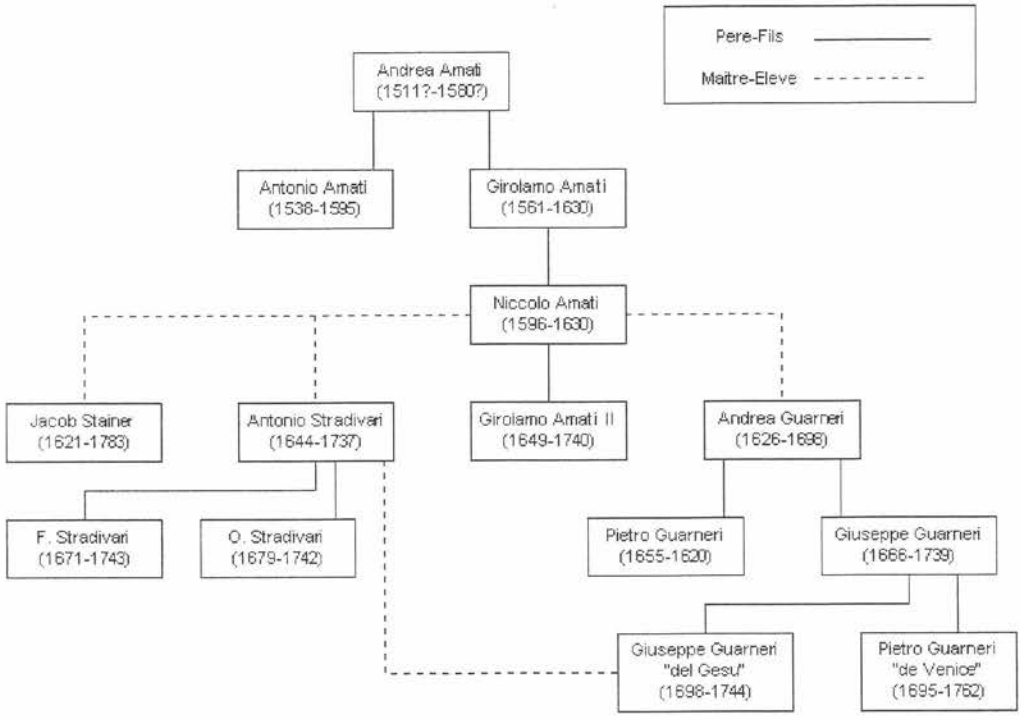


Fig. 7 Muzeul Stradivari din Cremona53

Iată o succintă genealogie a meşterilor lutieri italieni:



În pofida acestei origini prestigioase, violoncelul n-a cunoscut o răspândire imediată şi o ascensiune spectaculoasă, aşa cum s-a întâmplat cu violina. Principala „concurență" a constituit-o viola da gamba, instrument cu care a coexistat de-a lungul secolului al XVI-lea şi chiar ulterior. Compozitori cunoscuți ai timpului, între care Henry Purcell (1659-1695) şi François

[52] http://atdp.berkeley.edu/2030/jmoriuchi/violin-pictures.html
[53] http://www.losoviolins.incanada.net/links1.html

Couperin (1668-1733), nu acceptă noul instrument şi menţionează în partiturile lor prezenţa „violei bas" şi nu a violoncelului.

Fig. 8 Viola da gamba

Cu toate acestea, interpreţii virtuozi ai sec. al XVII-lea vor demonstra calităţile sonore şi expresive ale instrumentului, convingând muzicieni de renume să-i dedice pagini de referinţă. Aşa sunt cele 6 Suite pentru violoncel solo BWV 1007–1012, compuse de Johann Sebastian Bach între anii 1720–1724, care pun în valoare excepţionalele calităţi polifonice ale instrumentului.

La început, violoncelul a jucat rolul de acompaniator. Până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, instrumentul, mai puţin suplu decât cel de astăzi, însoţea clavecinul în constituirea basului continuu sau, mai scurt, continuo – bază a armoniei tonale în muzica Barocului. În acest cadru, tonul era mai discret, mai voalat decât cel al instrumentelor moderne.

Concomitent cu basso continuo, violoncelul atrage atenţia şi altor compozitori, pe lângă Maestrul Bach. Între alţii, Antonio Vivaldi (1678-1741) i-a dedicat 27 de concerte. În continuare, Luigi Boccherini (1734-1805) impune profilul violoncelistului virtuoz. Sunt create poziţiile degetului mare, violoncelistul Francesco Alborea ("Franciscello", 1691-1739) fiind unul dintre primii tehnicieni în această direcţie. El lărgeşte ambitusul până la re4, introduce duble coarde şi acorduri arpegiate.

Fraţii Duport, Jean-Pierre şi Jean-Louis, continuă dezvoltarea tehnicii, publicând şi o lucrare teoretică, Essai sur le doigté (Eseu despre digitaţie, 1806), în care sunt puse bazele digitaţiei moderne la violoncel. Apar virtuozii, pentru care compozitorii secolelor XVIII şi XIX scriu opere de geniu: Concertul în re major de Joseph Haydn nu putea fi dedicat decât unui violoncelist de talent. Se spune chiar că partitura a fost mai întâi schiţată de violoncelistul Anton Kraft, fiind apoi completată de compozitor. În sec. al XIX-lea, Gevaert[54] a finisat partitura lui Haydn şi i-a adăugat orchestraţia. O relaţie asemănătoare a existat, se pare, între compozitorul ceh Antonin Dvořák şi colegul său de recital din Statele Unite, violoncelistul Hanus Wihan, în elaborarea Concertului în şi minor (1895).

[54] François Auguste Gevaert, 1828-1908, compozitor belgian.

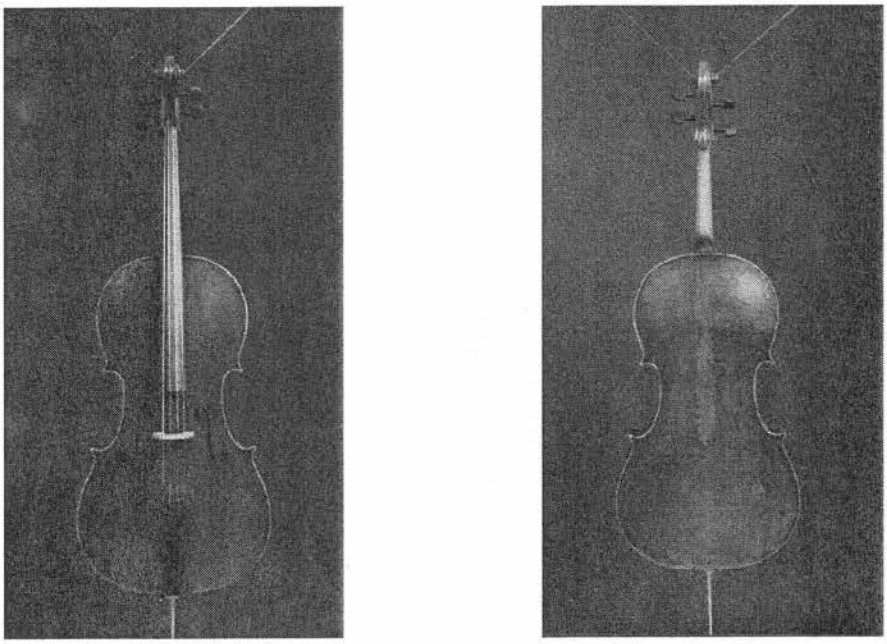


Fig. 9 Violoncel Stradivari

Violoncelul are timbrul vocii umane, iar romantismul îi va aduce consacrarea definitivă. Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Jacques Offenbach (care cânta magnific la violoncel atunci când nu scria operete), Antonin Dvořák, Camille Saint-Saëns, Edouard Lalo, Johannes Brahms ş.a. au dedicat violoncelului nemuritoare pagini concertante şi camerale. Instrumentul capătă dimensiunile şi forma actuală, timbrul devine strălucitor şi penetrant, permiţând compozitorilor să-i alăture ansambluri orchestrale ample.

În secolul XX, violoncelul devine aproape un egal al violinei în preferinţele creatorilor, interpreţilor, ca şi publicului. Sunt rari compozitorii care, abordând genul concertant ori cameral, să nu fi dedicat lucrări şi acestui instrument. Între numele mai cunoscute, apar: Claude Debussy, Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Serghei Prokofiev, Dmitri Şostakovici, Dmitri Kabalevski (1904-1987) – ultimii trei aflându-se în fascinanta sferă de atracţie a marelui Mstislav Rostropovici. Artistul rus reprezintă o figură emblematică a muzicii secolului XX, pentru care s-au scris peste 150 de lucrări muzicale.

Edouard Lalo

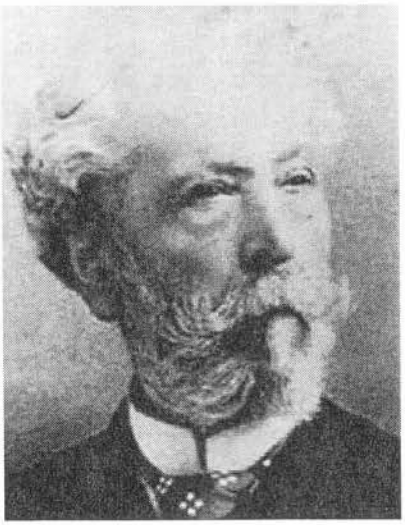


Fig. 10 Edouard Lalo

Compozitorul francez Edouard Lalo s-a născut la 27 ianuarie 1823, la Lille şi a murit la 22 aprilie 1892, la Paris.

„Lalo este, mai presus de orice, un artist cu o sensibilitate mediteraneană, a cărui muzică, într-o splendidă şi spontană revărsare, capătă în mod firesc forma unui dans ideal. Această calitate a fost pusă în general pe seama rădăcinilor sale spaniole."
Paul Dukas

Edouard Lalo are într-adevăr ascendență spaniolă, dar familia din care provenea se stabilise în Flandra şi nordul Franței de trei secole.

Fig. 11 Edouard Lalo

Tânărul Edouard a întâmpinat serioase dificultăți în alegerea carierei muzicale, în primul rând din partea tatălui său. Aceasta l-a făcut să fugă de acasă, la vârsta de 16 ani, pentru a studia muzica la Paris. Aici se va lupta cu lipsa de bani, dând lecții de muzică şi cântând la vioară într-o orchestră. Deşi a avut şansa de a studia vioara şi compoziția cu maeştri ai vremii sale, în primii săi ani de carieră muzicală a rămas într-un relativ anonimat. Preferințele destul de facile ale publicului francez din vremea sa l-au făcut să lupte din greu pentru a-i fi recunoscută valoarea.

Abia în jurul anului 1870, prietenul său Pablo de Sarasate va consacra numele compozitorului Edouard Lalo, prin interpretarea magistrală a Concertului pentru vioară şi a Simfoniei spaniole. Triumful a fost deplin. Compozitorul, aflat deja la vârsta maturității, şi-a câştigat admiratori printre cei mai novatori muzicieni francezi ai timpului, între care Charles Gounod (1818-1893), Jules Massenet (1842-1912) şi Claude Debussy (1862-1918). În pofida acestor succese – şi aşa destul de tardive – muzica sa a fost acuzată ca fiind „prea germană". Opera sa Le Roi d'Ys (Regele Ys-ului) a fost respinsă la Paris, premiera având loc la patru ani după moartea compozitorului.

Creația sa, plină de culoare, purtând amprenta unui stil profund personal, cu o instrumentație sonoră şi strălucitoare, l-a aşezat pe Edouard Lalo în rândul marilor muzicieni simfonişti, din a doua jumătate a veacului al XIX-lea.

Concertul pentru violoncel şi orchestră în re minor

Edouard Lalo a compus Concertul în re minor în anul 1876, pentru violoncelistul belgian Adolphe Fischer. Lucrarea a fost interpretată de acesta la 9 decembrie 1877, la Cirque d'Hiver din Paris.

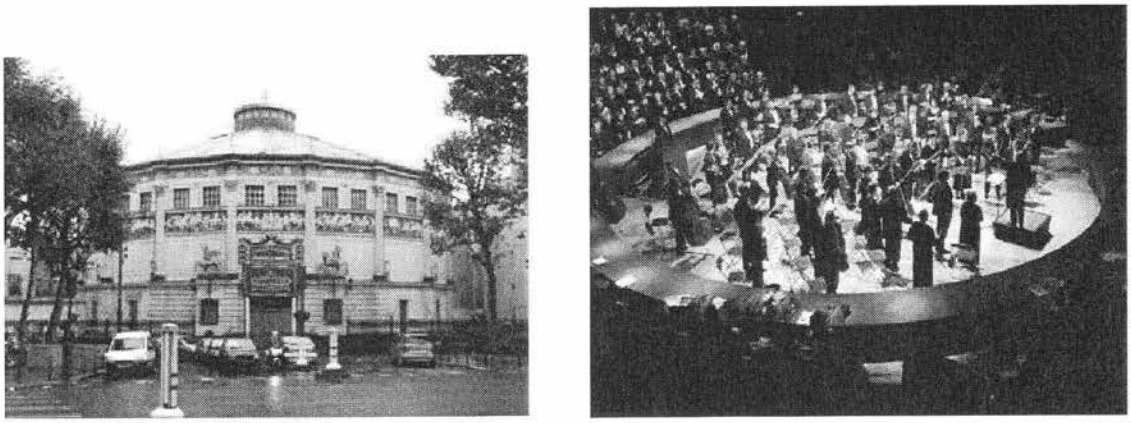


Fig. 12 Paris, Cirque d'Hiver – exterior (stânga), interior (dreapta)[55]

Concertul cuprinde trei părți:

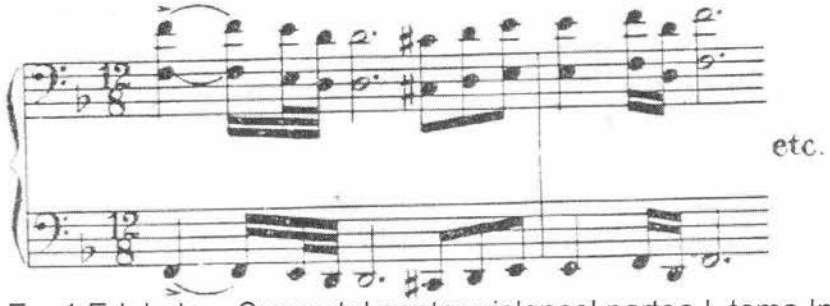
- Lento. Allegro maestoso,
- Intermezzo,
- Andante. Allegro vivace

Pe tot parcursul partiturii, solistul este „personaj principal", susținând un discurs continuu, în care cantabilitatea, tonul susținut, patosul romantic domină, în detrimentul demonstrațiilor tehniciste. Aici se află, credem, explicația pentru care lucrarea este lipsită de tradiționalele cadențe solistice. Partitura, în întregul ei, reprezintă o amplă şi prin aceasta, dificilă cadență, cu scurte comentarii, „pigmentări" ritmice şi timbrale, replici energice ale orchestrei, contrastante cu cantilena solistului.

Concertul reprezintă o „piatră de încercare" în primul rând pentru solist, dar deopotrivă pentru dirijor. Acesta din urmă trebuie să transforme ansamblul orchestral de factură romantică, suficient de masiv – ce presupune un număr de aprox. 65-70 instrumentişti56 – într-un partener suplu, care să răspundă prompt numeroaselor schimbări ritmice, dinamice şi de tempo cerute de partitură.

Partea întâi, Prélude, Lento. Allegro maestoso

Prima mişcare a Concertului are forma clasică de sonată, cu o introducere orchestrală – Lento. Tema acestei introduceri apare pe parcursul întregii părți şi, pentru simetrie, este adusă şi în Coda. Această primă parte constituie o demonstrație deosebit de inspirată de sinteză a clasicului cu romanticul, mai precis formă clasică cu conținut romantic.

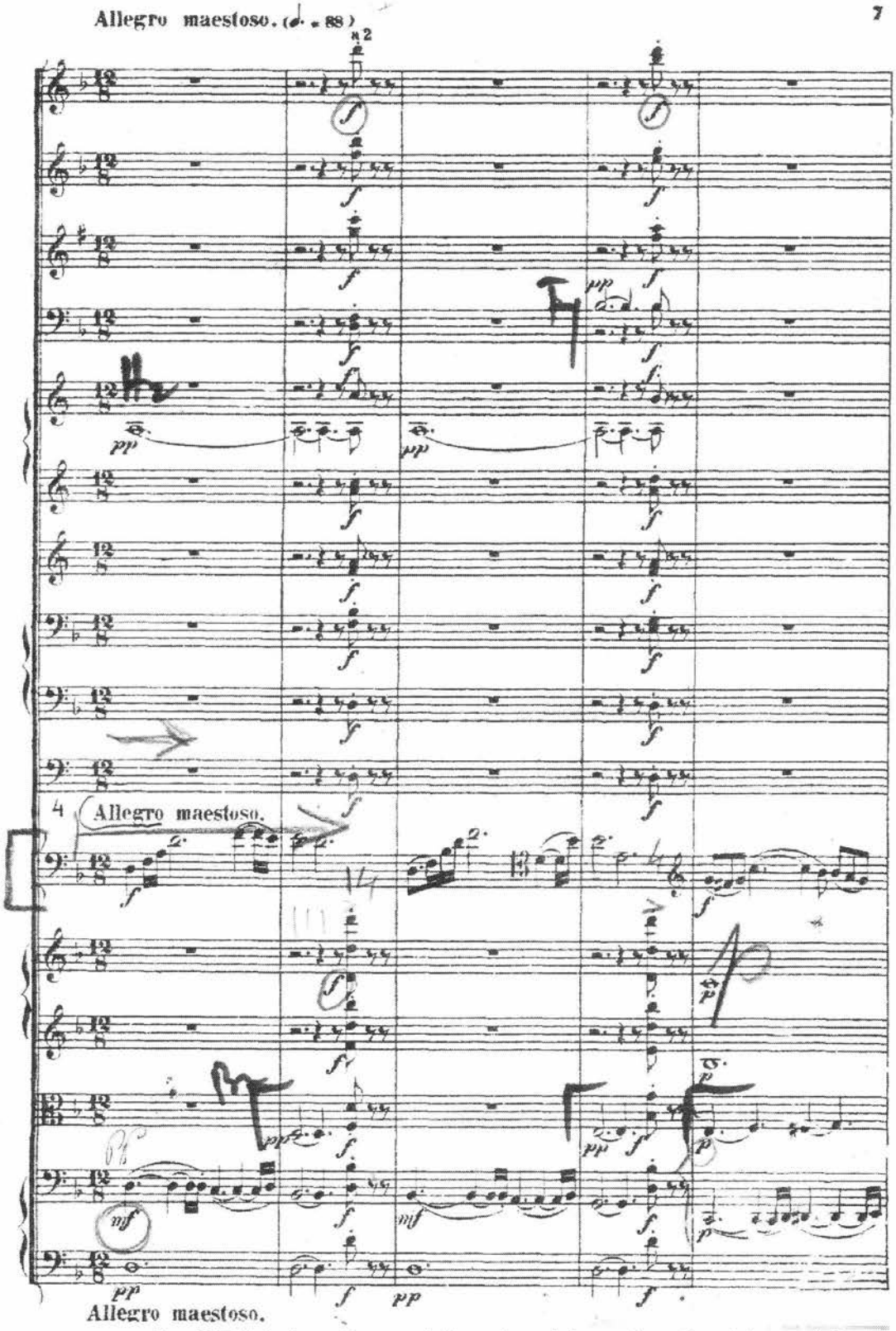


Ex. 1 Ed. Lalo – Concertul pentru violoncel partea I, tema Introducerii

[55] http://www.paris-on-line.com/album/pic_POL_75011_CirqueHiver.htm, http://perso.wanadoo.fr/symphonique.chorale/ch.htm

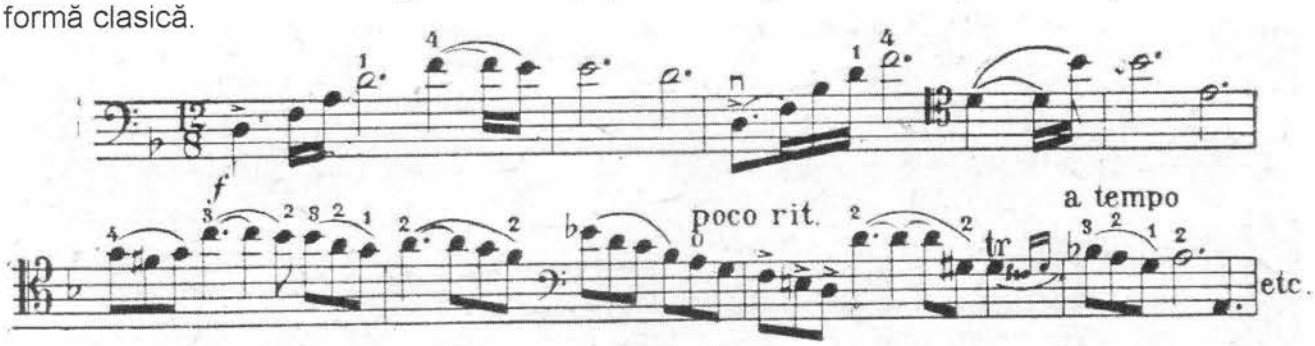
[56] Structura orchestrei, indicată în partitură este: 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg; 4 corni, 2 tromp, 3 tromb; timpani; corespunzător acestei distribuții, se adaugă un grup de cca. 45 coarde, cu 14 vl. I, 12 vl. II, 8 viole, 6 celli, 5 cb.

Tema I, Allegro maestoso, în re minor, nu schimbă atmosfera creată de introducere: aceeaşi cantilenă a solistului, întreruptă de semnale pline de forță ori de scurte comentarii melodice ale orchestrei:



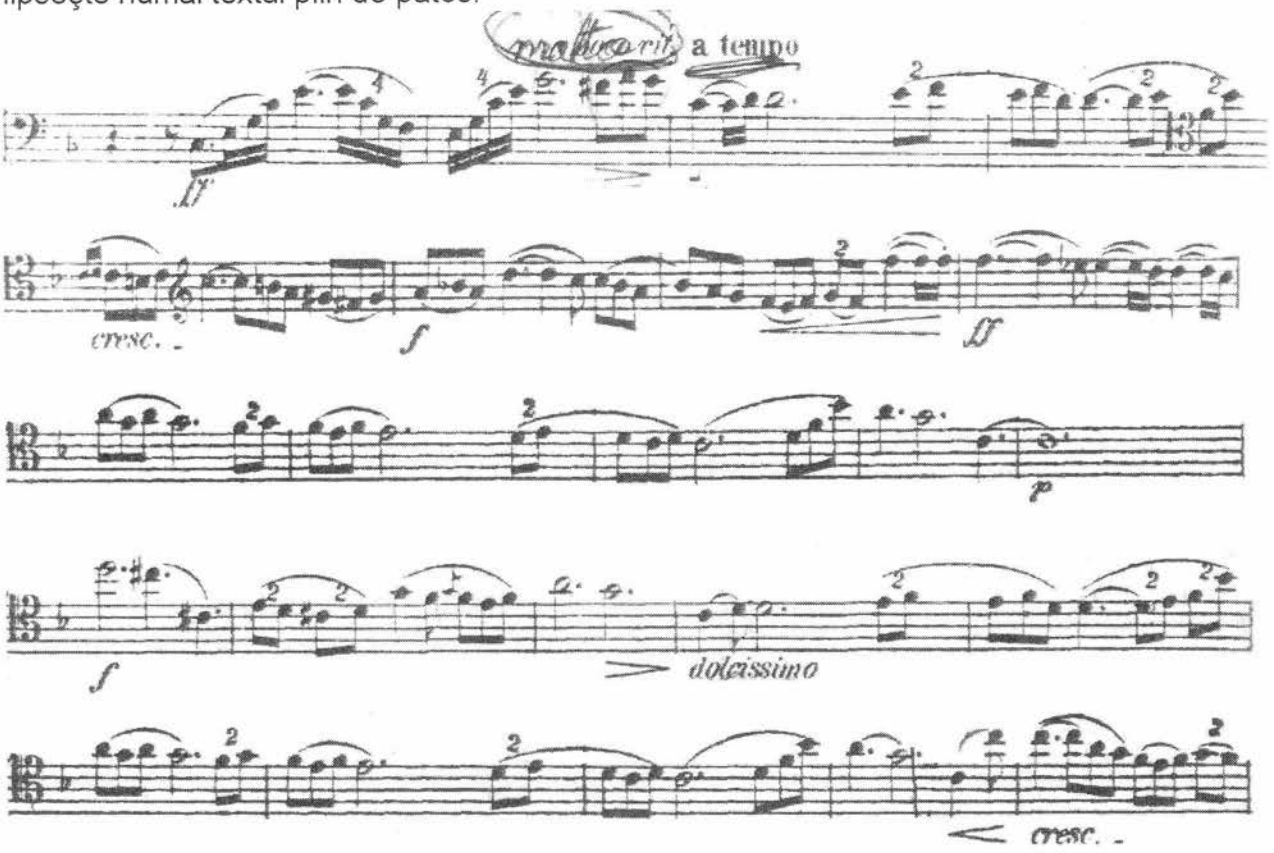
Ex. 2 Ed. Lalo – Concertul pentru violoncel partea I, tema I (fragment)

Această primă idee muzicală cuprinde 8 măsuri: primele 4 reprezintă motivul principal şi repetarea lui, cu mici modificări, într-un arc melodic ascendent; următoarele 4 măsuri constituie pregătirea, afirmarea punctului culminant al temei, precum şi încheierea arcului melodic, „relaxarea". Este un nou argument în sprijinul afirmaţiei că Lalo aşează conţinut romantic în formă clasică.



Ex. 3 Ed. Lalo – Concertul pentru violoncel partea I, tema I (8 măs.)

Tema a II-a, în fa major, capătă o notă de lirism mai ales datorită ambianţei orchestrale (mai puţin energică şi contrastantă faţă de prima temă), decât a discursului solistic propriu-zis. Acesta – solistul – îşi continuă monologul, cu aceeaşi elocvenţă ca şi în cazul temei I. Asemănările care se fac mereu între timbrul violoncelului şi vocea umană sunt aici mai evidente ca oriunde în altă parte. Profilul melodic şi ritmic urmează parcă un arioso vocal, din care lipseşte numai textul plin de patos.



Ex. 4 Ed. Lalo – Concertul pentru violoncel partea I, tema II

Dezvoltarea prelucrează ambele teme, precum şi elementele tematice din Introducere.

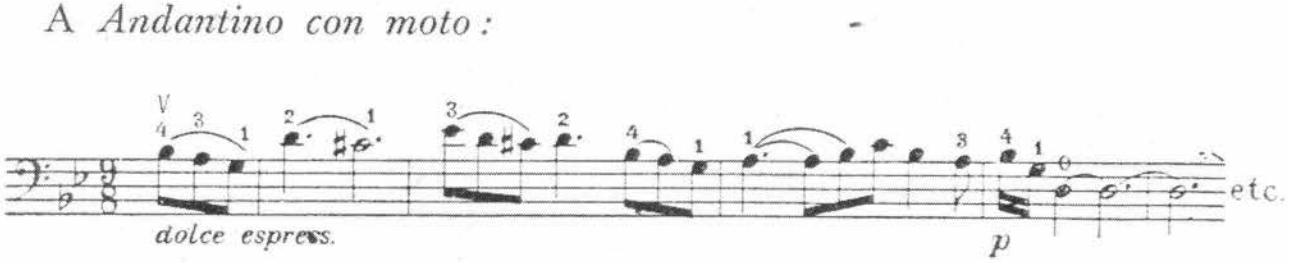
Repriza se conformează tiparului tradiţional de sonată, cu cele două teme în tonul de bază – tema I în re minor şi tema a II-a în re major.

Prima parte a Concertului se încheie cu o coda simetrică din punct de vedere tematic, orchestral şi dinamic cu introducerea.

Partea a doua, Intermezzo, Andantino con moto

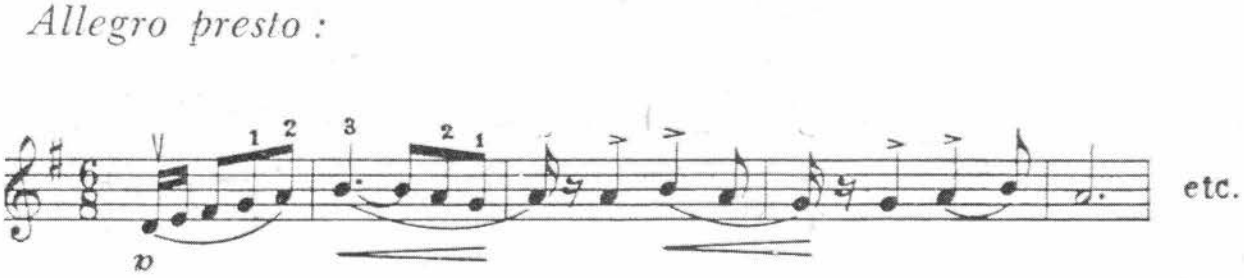
Forma acestei părţi este de lied – A B A B.

Tema primei secţiuni (A), în sol minor, creează o atmosferă plină de melancolie, de dureri ascunse parcă, în care se simt ecouri ale temperamentului meridional din care provenea compozitorul.



Ex. 5 Ed. Lalo – Concertul pentru violoncel partea II, tema A

Tema secţiunii a doua (B), Allegro presto, în sol major, este un dans cu evident caracter spaniol de o mare spontaneitate şi diversitate ritmică.

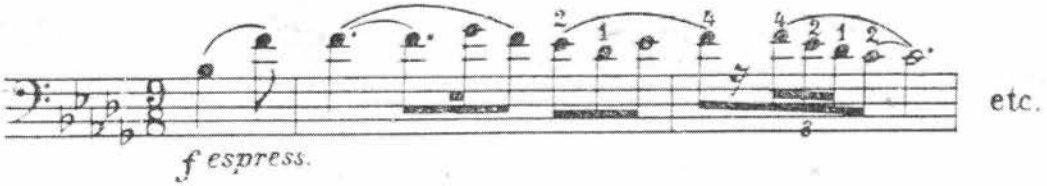


Ex. 6 Ed. Lalo – Concertul pentru violoncel partea II, tema B

Prin caracterul muzicii, structură şi dimensiunile reduse, această mişcare mediană a Concertului nu păstrează forma tradiţională de parte lentă de gen. De aici şi titlul pentru care a optat autorul: intermezzo.

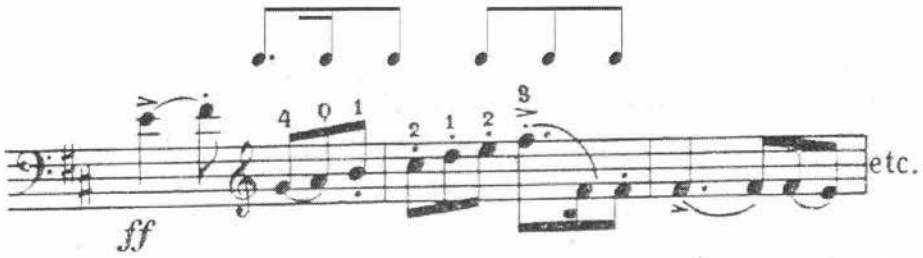
Partea a treia, Andante. Allegro vivace

Compozitorul apelează în cea de-a treia mişcare a Concertului (în formă de rondo) din nou la specificul muzicii spaniole. Tema Introducerii, în re bemol major, face aluzie la cântecul vocal iberic, nostalgic, plin de pasiune şi temperament, cu caracter improvizatoric.



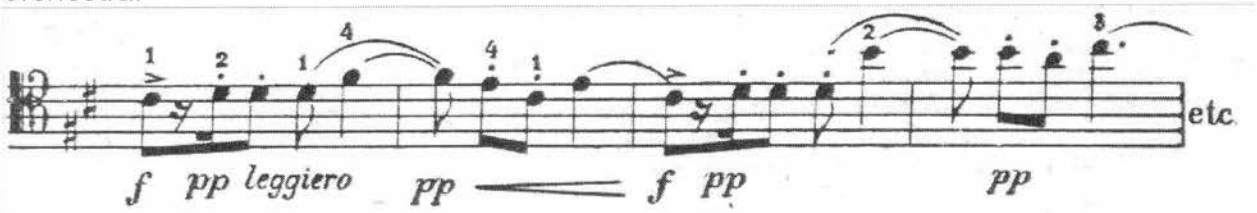
Ex. 7 Ed. Lalo – Concertul pentru violoncel partea III, tema Introducerii

Urmează intervenţia deosebit de ritmată a orchestrei, Allegro vivace (în re minor), cu aspect dansant, foarte energic, amintind de Introducerea marţială a părţii întâi. Se impune, în cadrul tempo-ului alert şi ritmului ternar, formula:



Ex. 8 Ed. Lalo – Concertul pentru violoncel partea III, tema ritmată a orchestrei

Solistul intervine apoi, cu tema sa, în re major, reluată şi amplificată expresiv de orchestră.



Ex. 9 Ed. Lalo – Concertul pentru violoncel partea III, tema solistului

Ca şi în prima mişcare, între cei doi parteneri se stabileşte un dialog bazat mai ales pe contrast de expresie: orchestra – plină de fermitate, agresivă chiar pe alocuri, expunând pulsaţia ritmică; solistul – pasional, cantabil, cu un discurs de o mare bogăţie melodică, dinamică, de tempo şi de ambitus.

Concluzii

Concertul pentru violoncel şi orchestră de Edouard Lalo constituie o pagină de mare dificultate interpretativă. Susţinerea şi acurateţea melodică, respectarea marii diversităţi dinamice şi alegerea celor mai adecvate poziţii la mâna stângă, ca şi la cea dreaptă, pentru a nu pierde marea bogăţie de tonuri şi timbre ale sonorităţii specifice violoncelului – toate acestea şi multe altele reprezintă elemente ce impun valoarea solistului.

În acest Concert, ca de altfel şi în Simfonia spaniolă pentru vioară şi orchestră, Lalo nu pare să aibă temperamentul tipic francez – galant şi sentimental. Există o fierbere vulcanică în muzica sa, o nelinişte abia ascunsă – efecte ale rădăcinilor sale meridionale. Edouard Lalo se dovedeşte o dată în plus, în această minunată pagină muzicală, un romantic viguros !

BIBLIOGRAFIE

1. *Bărbuceanu, Valeriu* - **Dicţionar de instrumente muzicale**, Editura muzicală, Bucureşti 1992

2. *Berger, Wilhelm Georg* - **Estetica sonatei romantice**, Editura muzicală, Bucureşti 1983

3. *Berger, Wilhelm Georg* - **Muzica simfonică**, vol. III-V, Editura muzicală, Bucureşti 1974, 1976, 1977

4. *Brumaru, Ada* - **Romantismul în muzică**, vol. I, Editura muzicală, Bucureşti 1962

5. *Bughici, Dumitru* - **Dicţionar de forme şi genuri muzicale**, Editura muzicală, Bucureşti 1978

6. *Denizeau, Gérard* - **Să înţelegem şi să identificăm genurile muzicale**, Editura Meridiane, Bucureşti 2000

7. *Dinicu, Dimitrie* - **Concertele pentru violoncel**, Editura muzicală, Bucureşti 1958

8. *Fleming, William* - **Arte şi idei**, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983

9. *Goléa, Antoine* - **Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi**, vol. II, Editura muzicală, Bucureşti 1987

10. *Iliuţ, Vasile* - **De la Wagner la contemporani**, vol. I-IV, Editura muzicală, Bucureşti, 1992-1998

11. *Munro, Thomas* - **Artele şi relaţiile dintre ele**, Editura Meridiane, Bucureşti,1981

12. *Ştefănescu, Ioana* - **O istorie a muzicii universale**, vol. III, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti 1998

13. *Tevfik Dorak M.* - http://members.tripod.com/~dorakmt/music/romantic.html, **Romantic (Period) Music**, , decembrie 2000

14. *** *(Coord. Gheorghe Firca)* - **Dicţionar de termeni muzicali**, Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti 1984

15. *** - **Dicţionar de mari muzicieni**, Larousse, Ed. Univers enciclopedic, Buc., 2000

16. *** - **Histoire de la musique**, vol. II, Sous la direction de Roland-Manuel, Librairie Gallimard, 1960

17. *** - **The works of Edouard Lalo**, http://www.karadar.com/Works/lalo.html

18. *** - **Romanticism**, http://www.wsu.edu:8080/~brians/hum_303/romanticism.html, decembrie 1998

19. *** - **http://en.wikipedia.org/wiki/Pictures_at_an_Exhibition**, Wikipedia, the free encyclopedia.

MARIANA SÎRBU – AMBASADOR AL CULTURII MUZICALE ROMÂNEŞTI

Prof. Adriana Turbatu
Liceul „D. Cantemir" Iaşi

Mariana Sîrbu, fiica fostului profesor Gh. Sîrbu de la Academia de Arte din Iaşi, care a emigrat în anul 1977 cu toată familia în Italia, s-a impus ca un muzician de excepție, cu o activitate multilaterală, înscriindu-se printre acei artişti români care au slujit realmente cultura europeană. În zilele noastre, imprimarea de discuri, după noul procedeu compact, a luat aspectul unei confirmări a valorii, fiindcă foarte mulți artişti care se impun cu seriozitate în viața concertistică a planetei, nu ajung să convingă întreprinderile de editare a noilor discuri, astfel că, sunt lipsiți de un foarte important mijloc de popularizare.

În această privință, Mariana Sîrbu şi familia sa, au captat încrederea editorilor de discuri, lansând lucrări de referință în trei direcții: cvartet de coarde, sonate şi alte formații de cameră, precum şi un ansamblu orchestral de cameră, având ca dirijor şi solist pe Mariana Sîrbu. Ritmul cu care apar aceste discuri pe piața mondială este relevant.

Violonista Mariana Sîrbu, cu o activitate concertistică foarte bogată, colaborând cu mari orchestre simfonice, cu o activitate notorie consacrată în domeniul cvartetului de coarde, la care se adaugă înregistrările cu „Trio di Milano" şi cu orchestra de cameră „I Musici", se impune pe meridianele lumii ca un muzician reprezentativ pentru zilele noastre.

Născută în Iaşi la 12.IX.1949, Mariana Sîrbu şi-a început studiile la Liceul de muzică „O. Băncilă" din oraşul natal, având ca profesori pe părinții săi, Gheorghe şi Aglaia Sîrbu, reputați dascăli ai învățământului instrumental.

Studiile superioare le face cu profesorii Garbis Avachian şi Ştefan Gheorghiu de la Academia de Muzică din Bucureşti, unde, alături de celelalte obiecte cerute pentru abilitare, studiază cu mult interes muzica de cameră cu profesorul Dorian Varga. Ulterior se perfecționează sub supravegherea eminentului muzician şi muzicolog W. Berger, una dintre cele mai notorii şi mai relevante personalități ale vieții muzicale româneşti (din nefericire plecat prea devreme dintre noi).

Chiar din anii studenției Mariana Sîrbu este laureată a numeroase concursuri naționale şi internaționale: „George Enescu" – România 1967; „Carl Flesch" – Londra 1970; „Maria Callas" – Barcelona 1971; „Vittorio Gui" – Florența 1972. Tot din anii studenției (1967) formează şi conduce la Bucureşti un cvartet de coarde intitulat „Academica" cu care, în urma succeselor obținute în țară şi străinătate (Liege, Belgrad, München Geneva), se hotărăşte şi rămâne peste graniță, devenind împreună cu Ruxandra Colan – vioara a II-a, Constantin Zanidache – violă şi soțul său, Mihai Dăncilă – violoncel, cvartetul Radiodifuziunii Irlandeze la Dublin. Aici, la Dublin, demarează o prodigioasă activitate de concerte şi de imprimări, obținând primele mari succese internaționale. Trebuie amintit, tot aici, numeroasele concerte date de către „Academica" în toate țările europene şi în Statele Unite, precum şi intervențiile sale în programele radio-ului şi televiziunii RAI, BBC, Radio France, RTE, Bavariei şi Nordul Germaniei, Radio Boston şi Radio Minneapolis, Societatea Radio Elveția etc. Ei sunt invitați cu regularitate să participe la Festivalele de muzică de cameră dintre cele mai prestigioase: Roma, Basel, Geneva, Asolo, Neapole, Londra, Barcelona, Siena etc. Un amănunt deloc neglijabil, care explică în bună parte succesul formației, este faptul că în Italia ei au cunoscut pe mecenatul Peter Longo care, proprietar fiind al unei bogate colecții de instrumente de arcuş din cele mai reputate şcoli de lutieri, a pus la dispoziția celor 4 membri ai formației colecția sa de instrumente de înaltă calitate

şi mare valoare istorică. Respectivul încetând din viaţă, fiul acestuia a continuat dorinţa tatălui său, lăsând mai departe uzufructul acestor instrumente membrilor cvartetului. Aşa se explică de ce, în funcţie de stilul piesei cântate, membrii cvartetului schimbă instrumentele, utilizându-le pe cele cu sonoritatea adecvată piesei.

De curând s-au produs unele remanieri în cvartet (intrarea Cristinei Sîrbu – fiica sa, la vioara a II-a), iar formaţia şi-a schimbat denumirea în „Stradivarius".

Până acum repertoriul lansat în turnee internaţionale şi în editări de CD este pe cât de bogat, pe atât de variat. Astfel, începând cu Schubert, Schumann şi alţi roamantici, cvartetul „Academica" a ţinut, mai întâi să ilustreze diferite aspecte ale muzicii de cameră romantice, fie prin abordarea cvartetelor reprezentative, fie prin adăugarea la repertoriu a unor lucrări destinate formaţiilor mai mari, cum ar fi: „Cvintetul pentru pian şi coarde" de Schumann şi celebrul cvintet „Păstrăvul" de Schubert, asigurându-şi concursul pianistului Mihail Sîrbu – fratele Marianei.

Din multitudinea cvartetelor romantice interpretate de formaţia „Academica", mai amintim 2 cvartete de Beethoven (op. 18 nr. 6 şi op. 59 nr. 1), Cvartetul „Moartea şi fata" de Schubert, Cvartetul nr. 3 op. 41 de Schumann şi Cvartetul nr. 3 op. 67 de Brahms.

Înclinaţi spre o muzică cu vibraţie afectivă puternică şi cu un evantai coloristic bogat, membrii formaţiei au înregistrat o versiune de referinţă a Cvartetului op. 96 „American" de A. Dvorak, realizând o excepţională interpretare, în ceea ce priveşte dinamismul şi reverberaţia afectivă.

Semnificativă ni se pare realizarea cvintetelor de Schubert – „Păstrăvul" şi a celui cu două violoncele op. 163 -, dând muzicii compozitorului pe lângă poezia fluidă şi lesne accesibilă şi dimensiunile tragice pe care tânărul de la Lichenthal ştia s-o dea muzicii sale.

Revenind la cvartete, menţionăm o notorie aplecare spre muzica franceză, dovada fiind caseta cu cele trei discuri semnate de G. Fauré, C. Franck şi M. Ravel. Nu exagerăm afirmând că interpretarea genialului cvartet de C. Franck este una de referinţă pentru zilele noastre.

Am menţionat mai sus contribuţia pianistului Mihail Sîrbu la cvintetele pentru pian şi coarde. Performanţele acestui frate mai tânăr (născut în 1955 la Iaşi, care din 1980 trăieşte în Elveţia, unde este profesor la Conservatorul de muzică din Geneva), sunt relevante pentru concepţia sa muzicală şi pentru limitele pe care şi le permite în procesul interpretării. Toate acestea ne sunt revelate de înregistrările sonatelor de Enescu şi de C. Franck. Dintre acestea, în limita spaţiului ce ne este acordat, ne vom referi la cele 3 sonate de Enescu.

În primul rând, tradiţia violonisticii enesciene care a dominat şi domină violonistica românească, n-a fost urmată cu ostentaţie, ci ea se resimte datorită plămadei puternic româneşti a muzicii interpretate. Aceasta duce la ancorarea în universal a celor 3 lucrări pentru pian şi vioară, care oglindesc fenomenul osmozei muzicii româneşti cu cel al limbajului muzicii universale. Totodată, sonata de C. Franck, una dintre cele mai bogate lucrări de acest gen de la finele secolului trecut, îşi găseşte în interpretarea fraţilor Sîrbu acel echilibru pe care conţinutul însuşi al sonatei îl cere interpreţilor, fără a le determina exagerări romantice, adesea prezente la cei ce tălmăcesc lucrarea.

Mariana Sîrbu, care între timp şi-a consacrat faima de profesoară, este periodic invitată la Academia de la Siena pentru cursuri de perfecţionare a violoniştilor. Aici ţine cursuri de măiestrie şi de interpretare, situându-se printre cele mai apreciate persoane care ilustrează respectiva academie. Cu toată această bogată activitate, Mariana Sîrbu a găsit timpul necesar să cutreiere lumea şi cu o formaţie de trio, dovedind astfel că ştie şi poate să dozeze participarea interpretativă în ansambluri cu foarte diferite raporturi de forţe între instrumentele componente.

În domeniul trio-ului colaborează curent din 1985 cu formaţia „Trio di Milano" (formaţie care s-a născut în primăvara anului 1968), unde ea cântă în compania pianistului Bruno Canino

şi a violoncelistului Rocco Filippini. Este formația de trio cu care apare des în public, dar aceasta nu o împiedică să alcătuiască şi un trio în cadrul „familiei", asociindu-se cu fratele său la pian şi cu soțul său la violoncel.

Repertoriul realizat cu „Trio di Milano" a cuprins lucrări de Schubert, Fauré, Ravel, Debussy, dovedind şi în acest sector o paletă stilistică diversă. Cu trio realizat în „familie" au interpretat cele 3 Trio-uri op. 1 de C. Franck.

În sfârşit, ca un corolar al superbei activități desfăşurate, notăm invitarea sa, începând cu 1992 în postura de conducătoare a orchestrei de cameră – „I Musici", formație fondată în 1952. Amintim că aici, la „I Musici", Mariana Sîrbu a înlocuit pe Federico Agostini la vioara I. Este vorba de o orchestră de cameră care are în fruntea ei un violonist solist care prestează atât rolul de dirijor, în ce priveşte pregătirea concertelor, cât şi acela de solist, interpretând toate lucrările programate. Când este vorba de doi sau mai mulți solişti, îşi ataşează, de obicei, colegi din orchestră. Cu „I Musici" a dăruit ascultătorilor săi, în general, muzică preclasică semnată de Vivaldi (Concerti grossi, între care şi reputatul ciclu al „Anotimpurilor") şi Torelli (Concerti grossi op. 8).

Cu aceste prezențe, totdeauna strălucite, în activitatea concertistică mondială, în diferite ipostaze, Mariana Sîrbu se afirmă printre cei mai pertinenți ambasadori ai culturii muzicale româneşti.

MINIATURA PIANISTICĂ LA ROBERT SCHUMANN (1810 – 1858)

Prof. Adriana Turbatu
Liceul „D. Cantemir" Iaşi

„Romantismul nu este o ciudățenie sau o căutare a unor forme surprinzătoare. Calitatea lui esențială este că permite muzicianului să fie şi poet."

Robert Schumann

În activitatea de creație, Schumann abordează cele mai variate genuri. Viziunea sa muzicală apare fragmentată, miniaturală. Ea reflectă felul de a gândi pe care compozitorul îl nota în 1827 în jurnalul său: „Ceea ce sunt, n-o ştiu încă limpede. Imaginație am şi nimeni n-o va contesta. Nu sunt un gânditor profund, nu pot niciodată dezvolta cu logică firul pe care l-am înnodat poate bine înainte. Dacă sunt poet sau nu – căci poet te naşti, nu devii – asta o va stabili posteritatea."

Latura cea mai importantă a operei lui Schumann o constituie creația pentru pian, instrument pentru care a scris mai multe sonate dintre care cunoscută şi azi este cea în fa diez minor, opus 11, dedicată Clarei Wieck şi cea în sol minor, opus 22.

Pentru pian, Schumann scrie de preferință schițe descriptive în care redă imagini din viața reală, imagini fantastice şi confesiuni. În 1838, afirmă: „Când compun, nu mă mai gândesc la formă, ci pur şi simplu compun." Această atitudine în creație, justifică preferința pentru miniatură, în care gen reuşeşte să dea modele clasice, bogata inspirație compensând lipsa preocupărilor de creație.

Muzica pentru pian a lui Schumann este romantică prin temele sale libere, prin subiectivismul intens. Neliniştea sufletească a sa se transpune în formule pregnante şi melodii scurte, sincopate, modulatorii şi ritmuri neaşteptate. El manifestă preferință pentru succesiunea de mici tablouri care dau în final unitate unui întreg. Subiectivismul său îşi găşeşte cadrul potrivit în genul miniatural.

Micile tablouri, străine arhitecturii masive wagneriene, lipsite şi de patetismul beethovenian, au, prin melodica lor atât de inspirată, un colorit de o rară gingăşie, iar căldura armoniilor şi diversitatea ritmică le fac exponentele unui gen nou în literatura pianului. Sunt cicluri care evocă colțuri de natură, gâze efemere cu aripi viu colorate dar cu soartă tragică, imagini de viață omenească, scene de bal, momente scurte de joc din viața copiilor. Se începe cu Papillons op. 2 (1832), care ia naştere în urma lecturii romanului Anii adolescenței de Jean Paul Richter, rezumând şi anticipând parcă întreaga personalitate a lui Schumann. Papillons e aproape o „uvertură la propria sa viață", este primul dintre cele trei cicluri schumanniene inspirate din ideea carnavalului, celelalte două fiind Carnaval op. 9 şi Carnaval la Viena op. 26. Balul e o aparență în interpretarea sa, un simbol; el are aici sensul unei lupte cu realitatea şi al triumfului idealist. Numeroase motive revin ca o obsesie. Este vorba, în special de motivul în Re major din finalul Papillon-ului, inspirat din melodia populară – Grossvätertanz – tratată şi în finalul Carnaval-ului op. 9 printr-o impresionantă modulație din Mi bemol în La bemol.

Davidsbründlertänze op. 6 (Dansurile Davidienilor) – apărută în 1837 – este un alt ciclu de schițe care constituie un adevărat roman muzical psihologic, printr-un dialog neîntrerupt între Florestan şi Eusebiu

Ciclul de piese op. 12, scrise în 1837 – cuprinde minunatele Phantasiestücke (Piese fantezii) – considerate printre cele mai de valoare lucrări pianistice ale lui Schumann

În op. 15 sunt incluse alte pise scurte – Scene de copii de o mare valoare pentru patrimoniul pianistic. În contrast cu op. 15, în anul 1838 mai apare şi Kreisleriana op. 16 – suită dedicată prietenului său Chopin – care se constituie tot ca o cale de evadare din reaitatea vieții convenționale şi refugiul într-o altă lume, a imaginației, a ficțiunii

În 1839 – după sosirea sa la Viena, Schumann concepe Carnaval la Viena op. 26, pe care îl denumeşte Sonata romantică (într-o scrisoare către Clara)

În ultima perioadă a vieții, scrie Album pentru tineret op. 68 (scris în 1848) – „o culegere de piese uşoare şi ceva mai grele concepută în scop didactic", suită ce se adresează, spre deosebire de Scenele de copii, „înțelegerii şi posibilităților celor mici". O continuare la această culegere o constituie Scenele din păduri op. 82 (1848-1849) – piese cu un conținut programatic mai profund, destinat elevilor mai mari

O altă serie de piese, cuprinse în File de Album op. 124, au fost create în decurs de 13 ani (1832-1845). Dintre acestea cunoscute sunt piesele Suferință fără sfâşit şi Cântecul de leagăn devenite foarte populare

Compozițiile amintite mai sus îşi păstrează şi astăzi incontestabila valoare datorită conținutului lor, poeziei, profunzimii şi luminii pe care o răspândesc cu atâta generozitate.

Minunatele pagini din Scene de copii – nu sunt destinate, după cum s-ar crede, copiilor, ci constituie o rememorare poetică şi profund filosofică a copilăriei, realizată de un mare muzician romantic. Poetul reconstituie starea de visare copilărească, starea de teamă în față necunoscutului, pe aceea de fericire deplină, specifică doar copilăriei, spiritul de curiozitate copilărească, dar toate acestea pe fundalul permanent al nostalgiei vârstei mature, din momentul compunerii lor.

Diferențiem, din punctul de vedere expresiv, unele miniaturi care exprimă stări de interiorizare romantică, trăiri ale copilăriei revăzute prin prisma vârstei mature, iar altele de un mare farmec al simplității, redând direct anumite momente din viața copilului care se acomodează cu micul univers din jurul lui: De-a baba oarba, Pe căluțul de lemn.

Alternarea pieselor care exprimă universul psihologic al copilului cu cele care descriu jocul, preocupările copilului, ține de ideea ciclului miniatural, realizat nu numai prin tema inițială şi transfigurarea ei, ci şi prin unitatea viziunii prezente asupra copilăriei trecute: De pe alte meleaguri, O poveste ciudată, Copilul se roagă, Fericire deplină, O întâmplare de seamă, Visare, La gura sobei, Cam prea e serios, Sperietoarea, Vorbeşte poetul.

Ciclul Scene pentru copii este ca o incursiune în lumea copilului de altădată în care De pe alte meleaguri ne introduce, iar Vorbeşte poetul – încheie ceea ce de fapt înseamnă revenirea la realitatea prezentă, în care poetul ne vorbeşte despre copilăria fericită pierdută pentru totdeauna.

Creație de confesiune, Carnaval op. 9 exprimă atitudinea de protest a lui Schumann împotriva spiritului retrograd emfatic, lipsit de gust, dar şi dimensiunile propriei personalități, a sensibilității sale deosebite.

Idila cu Ernestine von Fricken i-a inspirat acest ciclu al Carnavalului, subintitulat Scene miniaturale pe patru note – la, mi bemol, do, si. Cele patru note sunt corespondentul muzical al numelui micului orăşel din Boemia – Asch – în care se născuse şi locuia dulcea şi trista Ernestine şi ele apar în structura fiecărei piese.

Robert Schumann intensifică în Carnavalul său schimbările de atmosferă prin modificarea neaşteptată a ritmului, a tempoului, a liniei melodice; încearcă să accentueze astfel preocedeele beethoveniene care voiau sa spună că „viața curge nu aşa cum am dori noi, ci surprinzându-ne".

În suita Carnaval op. 9 – Schumann aduce, pe lângă personajele reale din viața sa şi personajele clasice ale Comediei dell'arte italiene (bătrânii, îndrăgostiții, servitorii sunt cele trei

grupe principale ale personajelor Comediei dell'arte: il Magnifico, Pantalone dei Bisognoso, Zanni), pe Arlechino, Brighello, Colombina, Pierrot. Personajele reale ale ciclului sunt: Chiarina (Clara Wieck), Estrella (Ernestine von Fricken), Paganini şi Chopin. Schumann participă la carnaval prin mereu prezenții Florestan şi Eusebiu – Florestan luptătorul şi Eusebiu visătorul.

Carnavalul nu se încheie pe un ton liric ci plin de optimism, culminând printr-un impetuos marş al davidienilor contra filistinilor retrograzi care încheie balul în acorduri impunătoare şi concentrează diverse fragmente din cuprinsul ciclului. În bas se suprapune Grossvätertanz (Dansul bunicilor): temă care anunță intrarea filistinilor greoi, împrăştiați, printre oaspeți. Acest fel de a încheia ne face să credem că toată suita Carnavalului, cu excepția câtorva personaje, a fost o petrecere mondenă a filistinilor, învinsă în final de lupătorii pentru nou şi adevăr – davidienii. Înțeleasă astfel, compoziția lui Schumann nu mai poate fi interpretată drept o glumă muzicală, ci ea dezvăluie semnificații mai profunde.

Semnificația muzicii este deci mult mai vastă, mai cuprinzătoare, interpretarea de față fiind una dintre posibilități. Cert, însă, este faptul că sub masca bunei dispoziții, a veseliei aparente, se ascunde ironia, insatisfacția sufletească a lui Schumann, neliniştea sa afectivă.

Geniul lui Robert Schumann este unanim recunoscut, compozitorul rămânând un maestru desăvârşit al miniaturii pentru pian şi al liedului.

Opera sa, mărturie sinceră despre viață, are un bogat conținut emoțional. Robert Schumann a luptat cu hotărâre pentru progresul artei, viața sa contopindu-se până la sacrificiu cu activitatea muzicală prodigioasă. Întreaga creație este plină de duioşie, în fiecare sunet vibrând lirismul poetic. Pentru Schumann muzica este cel mai de seamă limbaj, este exprimarea sensibilă a unei idei, este completarea gândirii sale. Schumann aduce în muzică subiectivismul profund al romanticilor prin lirismul şi impetuozitatea fanteziei sale, deosebindu-se de contemporani printr-o înțelegere profund filosofică a lumii. Mai presus de impresionantul mesaj estetic al operei, răzbate caldul îndemn adresat de Schumann omenirii din toate timpurile: „Fără entuziasm, nu se poate obține mult în artă. Năzuieşte să ajungi cât mai departe."

CUPRINS

& ***Alexa Claudia*** *- CARL MARIA VON WEBER, primul purtător de cuvânt al romantismului muzical....3*

& ***Andron Diana Beatrice*** *- CONOTAȚII NEOCLASICE ÎN SONATINA PENTRU PIAN DE MAURICE RAVEL 7*

& ***Andron Diana Beatrice*** *- STRATEGIA ZONELOR MODALE ÎN PRELUDIILE PENTRU PIAN DE CLAUDE DEBUSSY 10*

& ***Apostol Cornelia*** *- CONCERTUL NR. 1 PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ DE ELISE POPOVICI....25*

& ***Ciobanu Emilia Sanda*** *-METODE ŞI PROCEDEE DE PREDARE ŞI STUDIU A SONATEI (PARTITEI) ÎN LA MINOR PENTRU FLAUT SOLO DE JOHANN SEBASTIAN BACH 31*

& ***Danicov Zaharia Carmen, Danicov Zaharia Eliana*** *- O INCURSIUNE IN UNIVERSUL ROMANȚEI PENTRU VIOLĂ ŞI PIAN DE MAX BRUCH 34*

& ***Dobranici Adrian Gelu*** *- EDUARD CAUDELLA, PERSONALITATE MUZICALĂ IEŞEANĂ 22 MAI/ 3 IUNIE 1841-15 APRILIE 1924....37*

& ***Dorobanțu Elena*** *- EINE KLEINE NACHT MUSIK MICA SERENADA – DE WOLFGANG AMADEUS MOZART (prezentare generala) 42*

& ***Duțică Luminița*** *- TIPOLOGII CONCERTANTE ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ DE ORIENTARE NEOCLASICĂ 44*

& ***Eva Suzana*** *- TEHNICA ALEXANDER – CALEA CĂTRE SĂNĂTATE ŞI PERFORMANȚĂ ÎN CÂNTATUL LA VIOARĂ....60*

& ***Fumea Viloleta*** *- MANAGEMENTUL STUDIULUI ELEVULUI PIANIST....62*

& ***Gorovei Ilie*** *- ORIGINILE ŞI ISTORIA OBOIULUI PÂNĂ LA DEFINITIVAREA CA PROTOTIP ÎN BAROCUL TIMPURIU (1650) 65*

& ***Gorovei Marian*** *- ASPECTE STILISTICE ŞI FORMALE ALE CONCERTELOR INSTRUMENTALE LA HAYDN ŞI MOZART 72*

& ***Luchian Antoaneta Ioana*** *- REZONANȚE POSTENESCIENE OMAGIU LUI ENESCU DE THEODOR GRIGORIU....76*

& ***Marus Loredana Elena*** *- ŞTEFAN NICULESCU ŞI ONTOLOGIA DISCURSULUI HETEROFONIC 88*

& ***Moruzi Dorina*** *- CONSIDERAȚII ASUPRA FUNCȚIUNILOR DIGITAȚIEI ÎN TEHNICA PIANISTICĂ....92*

& ***Pasat Cristina, Guțan Andreea*** *- COLAJE MUZICALE VALENTINO BUCCHI....95*

& ***Petrea Iosefina Mărțișor*** *- REVERBERATII CHOPINIENE IN CREATIA PENTRU PIAN A LUI CLAUDE DEBUSSY....99*

& ***Pînzariu Marin*** *- ROLUL PEDAGOGULUI ÎN FORMAREA DEPRINDERILOR SCENICE ALE TÂNĂRULUI INTERPRET....102*

& ***Spătărelu Alexandru*** *- ROMANTISMUL MUZICAL ŞI VIOLONCELUL....111*

& ***Turbatu Adriana*** *- MARIANA SÎRBU – AMBASADOR AL CULTURII MUZICALE ROMÂNEŞTI...126*

& ***Turbatu Adriana*** *- MINIATURA PIANISTICĂ LA ROBERT SCHUMANN (1810 – 1858)....129*